



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL SIGLO XX

LA NUEVA LITERATURA

VOLUMEN 8



7. Otros autores de entreguerras

a) *Los novelistas «sociales»*

Cercana la entrada de los años treinta, en un momento especialmente crispado ideológica y políticamente de la vida pública, aparecieron en España una serie de narradores que hicieron de lo social el tema de sus novelas. Por estos años —ya lo hemos visto en los integrantes de la Generación del 27— se abandonaba la tónica dominante del «arte deshumanizado» (véase el *Epígrafe 1*) y se manifestaba una rehumanización conocida con la denominación de *Nuevo Romanticismo* —término que se debe al título de un ensayo de José Díaz Fernández—: se repudiaba la intrascendencia vanguardista y se proponía, por el contrario, un arte conflictivo que reflejase la colectividad y al hombre como ser social.

La mayoría de los autores de esta tendencia fueron poco influyentes a pesar del gran número de lectores con que contaron. Recordemos los nombres de

Julián Zugazagoitia (1890-1940), que fue el primero en poner en práctica los postulados del «Nuevo Romanticismo» y cuyas novelas *El botín* (1929) y *El asalto* (1930) son auténticas crónicas del movimiento socialista en el País Vasco; y los menos populares de José Más (1885-1941) —que proponía un anarquismo más utópico que militante— y de Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), autor más estrictamente realista que social cuyas novelas presentan ecos regeneracionistas.

Otros novelistas sociales, por el contrario, confirmaron por medio del género su valía literaria e influyeron en autores posteriores a pesar de que su producción abarcase en la mayoría de los casos pocos años. Entre éstos sobresale Joaquín Arderíus (1890-1969), que en la década de los treinta escribió algunas de las mejores y más elaboradas novelas sociales. Muy influido en su juventud por el Expresionismo germano y por Valle-Inclán y en su madurez por el Surrealismo, sus obras están presididas por visiones apocalípticas de un mundo decadente. Sus últimas obras, quizá las mejores —destaquemos *Justo el Evangélico* (1929), *Campesinos* (1931) y *Crimen* (1934)—, le deben mucho a una concepción clásica del realismo narrativo, ajustado y preciso, según creía que exigían sus ideales revolucionarios. César M. Arconada (1898-1964), por el contrario, es un lírico de la novela social que prefería la expresión íntima y romántica para subrayar las bondades de su ideal igualitario. Sus obras de madurez presentan, no obstante, una actitud más realista y también más materialmente comprometida y solidaria —sobre todo, con los campesinos en *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934)—. Su mejor novela es *Río Tajo* (1938), que no pudo llegar a ver la luz en su momento a causa de que en esos días caía en manos «nacionales» Barcelona, donde se imprimía la novela. La obra es un lírico pero sobrecogedor relato sobre la guerra en el que Arconada toma abierto partido por la lucha revolucionaria y por la guerrilla popular.

El más conocido e influyente de estos narradores es Ramón J. Sender (1902-1982), que desde el exilio siguió escribiendo y llegó a enlazar con los autores sociales de posguerra. Su producción insiste sobre la crítica a la burguesía y a su poder ideológico, legitimado por el Gobierno y la Iglesia. A estas dos instituciones las hace con frecuencia blanco de sus críticas, por entender que desde ellas se difunde, potencia y justifica la injusticia y la desigualdad. Sus primeras obras pecan de un exceso de partidismo motivado por su militancia anarquista —*O.P. (Orden Público)* (1931) y *Siete domingos rojos* (1932)—; posteriormente incorporó a su novela elementos característicos de la

Vanguardia y fue uno de los narradores sociales más preocupados por los valores estéticos de su prosa. En esta línea debemos recordar su obra *Mr. Witt en el cantón* (1935), que, sin abandonar sus postulados críticos y testimoniales, es a la vez una de sus mejores novelas de preguerra. En el exilio la obra de Sender se hizo más equilibrada y recurrió al realismo tradicional sin renunciar, no obstante, a su denuncia. En los años cincuenta fue cuando la producción de Sender dio sus mejores frutos, sobre todo con *Réquiem por un campesino español* (1953) —que originalmente se llamó *Mosén Millán*—, estilísticamente afín al realismo social de posguerra.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

**LITERATURA
CONTEMPORANEA**
(Después de 1945)

VOLUMEN 9

se

3. La «Generación de los 50» y el realismo social

Aunque en los años treinta la literatura social tuvo mayor repercusión sobre la masa lectora, dada su distribución en ediciones populares de amplísima tirada (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 7.a.* del *Capítulo 4*), hay una mayor conciencia de grupo y un mayor grado de reflexión conceptual y estilística en la llamada *Generación de los 50*. Entendemos por tal la integrada por autores — fundamentalmente novelistas, pero también poetas y algunos dramaturgos— que

participaron en un proyecto literario con respaldo editorial e inspirado en otros europeos similares. El grupo nació y se aglutinaba, en concreto, para denunciar la situación política y social española, si bien el compromiso con su sociedad fue común a casi todos los intelectuales europeos de los cincuenta y de los sesenta —especialmente franceses, alemanes e italianos—.

La Generación de los 50, aun con una década de duro silencio represivo de por medio, enlazaba con la corriente de «rehumanización» experimentada por la literatura española de los años treinta, que había propugnado un arte donde tuviesen cabida los conflictos del hombre como ser individual y social. Nos hallamos, por tanto, ante una corriente que, a semejanza de las de otros países, se proponía reflejar la sociedad contemporánea, indicando y denunciando, si era necesario, el funcionamiento del sistema y sus desigualdades. Dichas intenciones acarrearán dos problemas que aquí simplemente queremos anotar: uno, que no todos los autores sociales se comprometieron ni en el mismo grado ni con el mismo signo; otro, que la literatura social, asociada ética y estéticamente al realismo, plantea una concepción del arte no compartida por todos los autores, lo que motivó una enriquecedora diversidad.

En cuanto a las formas del realismo, advertiremos que éstas eran adoptadas con diferentes matices según las actitudes ante la situación de la España franquista. Tendríamos en primer lugar a los autores del *realismo tradicional*, cuyas obras se atienen más bien a un realismo burgués que no implica más denuncia que la nacida de la propia naturaleza del tema. Por otro lado tendríamos el *realismo social*, que hace de la sociedad un tema literario, aunque de naturaleza apromblemática; la obra actúa en este caso como un espejo que simplemente refleja la sociedad y el autor prescinde de cualquier toma de partido. Por fin, el *realismo dialéctico o crítico* parte de la premisa —frente al anterior— de que toda realidad es problemática por naturaleza: influenciados por el «realismo socialista» (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.a.IV.* del *Capítulo 12*), se entiende la sociedad en términos dialécticos y el autor actúa como analista de las contradicciones sociales, llevando al lector, por medio de la literatura, a la comprensión del conflicto y a una toma de postura.

4. Novelas y novelistas del realismo social

Tradicionalmente se viene considerando que la novela social española arranca en 1951 con la publicación de *La colmena*, de Cela, y que se extiende hasta 1962, año de publicación de *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos; no obstante, debemos discernir aquellas obras que realmente forman parte de un proyecto ideológica y literariamente común de aquéllas que simplemente —y sin demérito alguno— hicieron su trasfondo de lo social. A nuestro entender, es en 1954 cuando se producen dos hechos fundamentales para la formación de esta nueva novela social: por una parte, la aparición de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos; y, por otra, el acuerdo entre los editores catalanes Seix y Barral y una serie de escritores para lanzar este tipo de narrativa como arma de oposición social e ideológica. De este modo, los integrantes de esta generación iban tomando y mostrando una clara conciencia de la función de intelectual e intentando aclarar las condiciones crítico-realistas que debían cumplir las novelas sociales.

a) *Novelas de la ciudad*

Las zonas más castigadas por la guerra habían sido las grandes ciudades, donde la resistencia republicana había sido más fuerte y, con ella, más acuciante el asedio de las tropas rebeldes. Su recuperación fue muy lenta, hasta que en los sesenta irrumpió un «desarrollismo» tan incontrolado, que hubieron de producirse una serie de desigualdades, injusticias y desarraigos culturales, objeto de una nueva perspectiva de la ciudad española de posguerra.

Entre las novelas que contemplan la ciudad desde un punto de vista global — es decir, intentando captar su vida en su conjunto— está *La colmena* (1951) de Camilo José Cela (véase el *Epígrafe 2.a.I.*), que nos presenta la realidad cotidiana del Madrid de posguerra en dos días, aunque centrando su atención en un sector de clase media-baja. De tema similar, en *La noria* (1952), de Luis Romero (n. 1916), encontramos también una intención crítica más implícita que abiertamente expresada: como su título indica, se trata de una sucesión de «trozos de vida» de distintos personajes durante un día en Barcelona.

Otras obras se centran concretamente sobre determinados sectores sociales o sobre aspectos muy determinados de la vida urbana. Mención especial merecen las novelas sobre las chabolas, empeñadas en ofrecer una visión de las condiciones de vida más infrahumanas de las grandes ciudades. Sobresalen *Los*

olvidados (1957), primera novela de Ángel María de Lera (1912-1984), excesivamente melodramática y truculenta; *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), de Francisco Candel (n. 1925), que no llega a ser una novela social, sino una novela picaresca sobre la vida en los arrabales; y *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres (n. 1924), de intención claramente crítica y la más compleja: en ella se plantean diversas cuestiones sobre la situación de los emigrantes, la apatía y la insolidaridad ante el dolor ajeno, la miseria moral y material de los suburbios, las infrahumanas condiciones de trabajo, etc. También *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, puede considerarse en cierta medida una novela sobre las chabolas; pero su autor difiere del resto de los novelistas sociales al adoptar una actitud desmitificadora para con todo, una actitud sarcástica, casi cínica, con un humor desgarrado, violento y cruel que se sitúa en la mejor vena hispana.

Por fin, podemos entresacar otro grupo de novelas donde se contempla la ciudad como lugar dominado por la burguesía tradicional; ambientados en pequeñas ciudades, estos relatos denuncian comportamientos y actitudes asociados al conservadurismo recuperados por el rancio tradicionalismo catolicista del régimen de Franco. Curiosamente, el tema fue muy querido por autores afines al régimen y que consideraban peligrosa para la «Nueva España» la moral tradicional (véase el *Epígrafe 2.b.I.*). Caso distinto es el de Carmen Martín Gaité, cuya actitud crítica se acentuaría años después (véase el *Epígrafe 7.a.I.*); su primera novela, *Entre visillos* (1958), es una de las más fieles y veraces descripciones de la vida provinciana de la narrativa española de posguerra, denunciando el falso refinamiento y la hipocresía de una sociedad orgullosa, encerrada entre los «visillos» de una ciudad ñoña y beata, anclada en un rancio y trasnochado tradicionalismo.

b) *El tema rural*

A principios del siglo XX, y como fruto de la preocupación por los problemas sociales, había surgido una imagen del campo como lugar de trabajo de condiciones muy particulares. Se abandonaba así la clásica visión bucólica, aunque quedaban rastros del tratamiento poético del tema en las connotaciones trágicas y pasionales de determinadas obras.

La primera novela de posguerra que tomó como tema narrativo el campo

español fue *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Cela; su protagonista es un criminal que, a la vez que verdugo de sus víctimas, se constituye en víctima de la situación del campo: miseria, aculturalización, desinterés administrativo, etc. Sin embargo, al tratarse de una obra «tremendista» (centrada en aspectos terribles y excepcionales de la realidad), no se explican las causas y las condiciones de la vida rural de la época (véase también el *Epígrafe 2.a.I.*). Otras novelas sí las tratan y abordan sus problemas considerando sus causas: cabe destacar *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos (1926-1988), donde el caciquismo es contemplado a la luz de la ignorancia de los campesinos, de su resignación, dejadez o mera inercia histórica; y podría citarse también *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco (n. 1930), que plantea la falsedad de la redención del campo por el progreso tecnológico.

Pero las novelas más importantes sobre el campo se producen en torno a los años sesenta, siendo sus nombres fundamentales los de un círculo de narradores andaluces. Son inexcusables dentro del panorama de la literatura social española novelas como *Dos días de setiembre* (1961), de José Manuel Caballero Bonald (n. 1926), una de las más perfectas, realistas y minuciosas del género, donde se describe detalladamente la vida de un pueblo vinatero andaluz. Junto a él suele citarse como analista de las reales condiciones del campo al sevillano Alfonso Grosso (1928-1993), quizás uno de los narradores más conscientes de todo el realismo social. Sobresalen, sobre el tema del campo, sus novelas *Un cielo difícilmente azul* (1962) y, sobre todo, *La zanja* (1961), donde la explotación de los trabajadores por el cacique y la pugna que la construcción de la zanja plantea, son el motor de la acción y los desencadenantes del conflicto social. La producción de ambos —Caballero Bonald y Grosso— derivó en los setenta hacia el experimentalismo, en el que han conseguido grandes logros: recordemos del primero *Ágata ojo de gato* (1974) y *Campo de Agramante* (1993); y, de Grosso, *Guarnición de silla* (1970).

c) *La burguesía en la novela social*

En la novela española de posguerra, la burguesía aparece como tema narrativo con dos enfoques muy distintos: en los años cuarenta, como una clase en descomposición, azotada injustamente por la guerra y que por ello cede ocasionalmente a impulsos amorales —aquí cabrían desde *Nada* (1945), de

Laforet, a *Los gozos y las sombras* (1957-1962), de Torrente—. En los años cincuenta y sesenta, otro grupo de autores abordó el tema desde un punto de vista más crítico, mucho más consciente, reflexivo y personalizado, partiendo de la base de que el blanco de su crítica debía ser en primer lugar su propia clase y, en gran medida, ellos mismos.

Sobresalen *Tormenta de verano* (1961), de Juan García Hortelano (1928-1994), una novela hondamente crítica con la burguesía donde los niños ponen continuamente en entredicho las acciones de sus padres; *Encerrados con un solo juguete* (1960), de Juan Marsé, destacado analista de la burguesía catalana bien desde una óptica infantil —como en *Si te dicen que caí* (1973)—, bien desde la mentalidad universitaria —como en *Últimas tardes con Teresa*— (véase también el *Epígrafe 7.a.II.*). Igualmente significativo es el barcelonés Juan Goytisolo (n. 1931), que desde sus primeras novelas se ha mostrado como un escritor rebelde y disconforme con el sistema. Sus obras son especialmente críticas y amargas, destacando de su primera época *Duelo en el paraíso* (1955), que toma nuevamente a un niño como centro de la acción; pero su novela decisiva fue *Señas de identidad* (1966), indagación y reflexión sobre su clase y sobre sí mismo. Autobiográfica hasta cierto punto, en ella presenta y critica a gran parte de la burguesía española —en concreto, catalana—; pero sobre todo enjuicia el sistema social en su totalidad y al escritor en su seno. A partir de entonces Goytisolo ha comenzado una nueva etapa quizá menos crítica y potenciadora del formalismo y del experimentalismo (*Epígrafe 7.a.I.*).

A caballo entre el realismo social y la experimentación formalista se sitúa Luis Martín-Santos con *Tiempo de silencio* (1962); en ella casi no tiene importancia la crítica social, y sí gran peso la presencia del autor, que no es ya conciencia crítica, sino básicamente artista de la palabra, artífice de una producción elaborada y difícil.

● [REDACTED]

[REDACTED]

A finales de los años sesenta, la sociedad española vivía unas circunstancias que, para muchos, suponen un claro indicio de la superación de la mentalidad de posguerra: por un lado, económicamente España experimenta el «desarrollismo»; socialmente, hace su aparición una pujante clase burguesa —de la que surgen los intelectuales opositores al régimen—; y, políticamente, existe un proceso de degradación del poder que prepara a partidos, a hombre públicos y, en general, a la sociedad española para la transición de 1975. Aunque cultural e ideológicamente España estaba muy lejos de los movimientos de liberación del 68, el arte —y con él, la literatura— seguía básicamente la senda trazada por el resto de los países occidentales, y con ellos se incorporó a la corriente imperante de renovación formalista.

a) *La nueva narrativa española*

La novela española de los últimos años ha venido caracterizándose por un esfuerzo de renovación, por su intento de superación de las formas tradicionales y por su búsqueda de nuevas formas de expresión. Hay que advertir, sin embargo, que en un primer momento dicha renovación llegó de la mano de prácticamente los mismos autores que habían dominado el panorama durante la década anterior. De tal modo, si hasta ese momento les había interesado plasmar objetivamente la realidad tal cual era, el interés se centrará entonces en la interpretación subjetivista y más o menos novedosa del mundo.

I. EL FORMALISMO DE LOS 60 Y LOS 70. Esa interpretación subjetiva y renovada de la sociedad la inició Luis Martín-Santos (1924-1964) con *Tiempo de silencio* (1962), que, siendo una novela social, fue considerada inicio de una nueva forma de novelar por la originalidad de su enfoque. El argumento de *Tiempo de silencio* es esencialmente folletinesco y casi carece de importancia; pero, en su conjunto, la novela sobresale por su imaginación y por su alarde cultista, puestos ambos al servicio de una visión irónica y cruel de la España desarrollista. Estamos, en definitiva, ante una interpretación de la sociedad española, y no ante un simple reflejo

como el de la novela realista, de la cual viene a ser *Tiempo de silencio* una parodia; Martín-Santos dinamiza la visión de la realidad, juega con ella, se complace en su reelaboración en clave personal y se decide por una narración omnisciente en la cual el autor resulta imprescindible.

Otros muchos novelistas siguieron en los sesenta la senda marcada por *Tiempo de silencio* y elaboraron una obra subjetivista, intelectualista y culta. En esta línea se insertan las novelas de los años sesenta de Juan Goytisolo (n. 1931), acaso uno de los más lúcidos narradores españoles de los últimos años. *Señas de identidad* (1966) es una atrevida y valiosa indagación en la identidad propia y en la de toda España que intenta recomponer los años pasados de compromiso político. Técnicamente es una novela formalista equilibrada, a pesar de confluir en ella gran número de innovaciones. De Juan Goytisolo deben citarse, además, *Reivindicación del conde Don Julián* (1970), una novela destructora de los mitos hispanos dominada por un tono amargo y cruel; y *Paisajes después de la batalla* (1982), una de sus obras más aplaudidas en el extranjero, pero de menor eco en nuestro país. Esta línea de crítica amarga y de repudio de su patria ha llevado a Juan Goytisolo a adoptar una vida más libre y desinhibida en los países árabes, donde reside habitualmente. Sus últimas novelas acusan un evidente cambio de rumbo, motivado por el interés del autor por la mística musulmana, su relación con la española y, sobre todo, con una filosofía hedonista, sensual y gozosa —*Makbara* (1980), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), etc.—.

También otros autores que habían iniciado su obra en clave social derivaron hacia el formalismo narrativo. Carmen Martín Gaité (n. 1925) se incorpora a él en los años setenta, cuando da a la luz sus novelas más notables: *Fragmentos de interior* (1976), dominada por la técnica fragmentarista y aplicada todavía a un estudio de la sociedad española; y, más personal —quizá su mejor novela—, *El cuarto de atrás* (1978), una indagación teñida de cierto sentimentalismo sobre su propia personalidad. La vuelta a la infancia y lo metanovelístico —la recurrencia desde dentro de la novela al proceso creativo—, los dos temas básicos de *El cuarto de atrás*, volveremos a encontrarlos en obras posteriores como *Nubosidad variable* (1991). Mayor peso en la renovación narrativa española tiene el nombre de

Juan Benet (1927-1994), autor minoritario difícil de encasillar, irregular y discutido, ensalzado por unos y aborrecible para otros. Su obra se caracteriza por su talante aristocrático y cultista; sus libros, densos y oscuros, exigen una lectura paciente, como es propio de quien ha llegado a crear un mundo mítico con su propia geografía imaginaria: «Región», donde se desarrollan sus dos mejores obras, *Volverás a Región* (1968) y *Herrumbrosas lanzas* (1983). Sus novelas, atemporales y carentes de argumento, se caracterizan por intentar una recuperación de la memoria personal y colectiva, así como por una voluntad de estilo deliberadamente enmarañado.

II. ENTRE EXPERIMENTALISMO Y TRADICIÓN. De forma paralela a la renovación por parte de autores consagrados, los jóvenes llevaron la narrativa al extremo del experimentalismo, revolucionando —más que renovando— el género. A los maestros del realismo oponen las enseñanzas de los «clásicos de la modernidad» —Kafka, Joyce y Beckett, sobre todo—, de quienes aprenden el carácter absurdo de la existencia y el sentido onírico, simbólico y mítico de la novela. Hay que advertir, sin embargo, que esta fidelidad a los maestros contemporáneos ha llevado a estos autores a un posterior compromiso con la tradición, aunque asumiendo las posibilidades expresivas de un género ya renovado.

No todos participaron, así pues, del radical formalismo de los setenta, optando por fórmulas de compromiso: es el caso de Juan Marsé (n. 1933), un autor equilibrado que potencia la claridad y la amenidad de la narración. *Últimas tardes con Teresa* (1966) ya conjugaba el testimonio crítico con la renovación técnica, incorporando decididamente nuevas formas narrativas a una historia con tintes de «novela rosa». Su gusto por el testimonio crítico se deja ver también en *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *Si te dicen que caí* (1973): ambas constituyen un interesante análisis afectivo y personal de la Cataluña de posguerra, sin abandonar su interés por un discreto formalismo. Digamos por fin que en los últimos años Marsé ha evidenciado su gusto por contar historias al abrazar la tendencia a la novela «de aventuras» de algunos jóvenes: podemos señalar *El amante bilingüe*

(1990) y *El embrujo de Shanghai* (1993) —significativamente novelas cortas— y los relatos de *Teniente Bravo* (1987).

Experimentar las posibilidades de la narrativa fue la primera intención de Raúl Guerra Garrido (n. 1936), cuyas mejores novelas, sin embargo, saben conjugar el dominio técnico del género con el relato de historias simples con ciertos componentes críticos: es el caso de *Lectura insólita de «El Capital»* (1977), una personalísima contribución a la historia actual de Euskadi que se centra en un secuestro terrorista y en el análisis del llamado «síndrome de Estocolmo». Pero el más extremo y prometedor de los experimentalistas españoles fue, en una primera época, José María Guelbenzu (n. 1944). Su primera novela, *El mercurio* (1968), constituyó el punto de arranque para ensayos posteriores, aunque hoy interesa como crónica del desengaño —político, sexual y artístico— de una generación. La producción posterior de Guelbenzu ha ido ganando en optimismo y en clasicismo formal: el resultado es una narrativa progresivamente más atenta al ser humano y a sus sentimientos. En esta línea se insertan sus mejores novelas: *La noche en casa* (1977) nos presenta a dos antiguos amantes vagamente comprometidos con la lucha terrorista y cuyos ideales y evolución se van descubriendo en esta crónica de una noche de reencuentro amoroso; y *El río de la luna* (1981), acaso su mejor obra y, sin duda, la más ambiciosa: su imaginativo y sugerente argumento, plenamente onírico, constituye una exploración en la memoria de un personaje que, en un peregrinaje alucinante, recorre la historia de su educación afectiva y sexual para encontrar en ella la clave de su fracaso sentimental.

Luis Goytisolo (n. 1935) es quizás el más serio de los escritores experimentales de los setenta; aunque comenzó componiendo novela social —*Las afueras* (1959)—, su mayor valor se encuentra en *Antagonía*, tetralogía integrada por *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981). La serie, de cierto sabor proustiano, es el resultado de una reflexión sobre la creación narrativa para la que el autor se sirve de un narrador-protagonista que se plantea las necesidades del género y las resuelve componiendo relatos insertos en la narración principal. El resultado es una novela compleja y ambiciosa cuyo autor demuestra su dominio de las técnicas

narrativas. Junto a él podemos recordar, por su rigor, a Miguel Espinosa (1926-1982); su *Escuela de mandarines* (1974) puede ser considerada como una de las novelas más originales de los últimos años, confiriéndole proporciones míticas y fabulosas al tema del poder, tratado con un lenguaje clasicista fresco, brillante y equilibrado.

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

MIEKE BAL

TEORÍA
DE LA NARRATIVA
(UNA INTRODUCCIÓN A LA NARRATOLOGÍA)



CATEDRA

Índice

INTRODUCCIÓN	11
I. LA FÁBULA: ELEMENTOS	
1. Observaciones preliminares	19
2. Acontecimientos	21
<i>Selección</i>	21
<i>Primer criterio: cambio</i>	22
<i>Segundo criterio: elección</i>	23
<i>Tercer criterio: confrontación</i>	24
<i>Relaciones</i>	26
<i>El ciclo narrativo</i>	27
<i>Otros principios de estructura</i>	31
3. Actores	33
<i>Selección</i>	33
<i>Clases de actores</i>	34
<i>Sujeto y objeto</i>	34
<i>Dador y receptor</i>	35
<i>Ayudante y oponente</i>	38
<i>Otra especificación</i>	39
<i>Duplicación</i>	40
<i>Competencia</i>	41
<i>El valor de la verdad</i>	42
<i>Otras divisiones en clases</i>	44

4. Tiempo	45
<i>Duración: dos tipos</i>	45
<i>Motivos de esta distinción</i>	46
<i>Cronología: interpretación y paralelismo</i>	48
<i>Secuencia lógica</i>	50
5. Lugar	50
6. Observaciones y fuentes	53
<i>Fuentes</i>	54
II. HISTORIA: ASPECTOS	
1. Observaciones preliminares	57
2. Observaciones por secuencias	59
<i>Dirección: posibilidades</i>	62
<i>Dificultades</i>	64
<i>Distancia: tipos</i>	67
<i>Funciones</i>	68
<i>Lapso</i>	69
<i>Anticipación</i>	71
<i>Acronia</i>	74
3. Ritmo	76
<i>Contexto y problemas</i>	76
<i>Ritmo global</i>	77
<i>Elipsis</i>	79
<i>Resumen</i>	80
<i>Escena</i>	81
<i>Deceleración</i>	83
<i>Pausa</i>	83
4. Frecuencia	85
5. De los actores a los personajes	87
<i>Problemas</i>	88
<i>Lo predecible</i>	90
<i>Elaboración del contenido</i>	93
<i>Rellenando el contorno</i>	94
<i>Fuentes de información</i>	97
<i>El problema del héroe</i>	99
6. Del lugar al espacio	101
<i>Lugar y espacio</i>	101
<i>Aspectos espaciales</i>	101
<i>Contenido y función</i>	103
<i>Relaciones con otros elementos</i>	104
<i>Información</i>	105
7. Focalización	107
<i>Dificultades</i>	107
<i>El focalizador</i>	110

II

Historia: Aspectos

I. OBSERVACIONES PRELIMINARES

He denominado *aspectos* a los rasgos que distinguen la historia estructurada frente a la fábula. Con este término quiero indicar que la historia —el punto medio de los tres estratos que distinguimos en el texto narrativo— no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la *imaginación*, cabría entender la historia como resultado de una *ordenación*. Obviamente, esta distinción es de naturaleza meramente teórica. En la práctica, escritores diferentes procederán de formas igualmente diferentes. El objetivo del análisis textual no es la explicación del proceso de escritura, sino de las condiciones del proceso de percepción. ¿Cómo se explica que un texto narrativo le llegue al lector de cierta forma? ¿Por qué creemos que la misma fábula es hermosa cuando nos la ofrece un escritor, y vulgar si nos la presenta otro? ¿Por qué es tan difícil, en la edición simplificada de un clásico, o de una obra maestra de la literatura mundial, preservar el efecto original?

De una parte éste es probablemente el resultado del funcionamiento del texto mismo. Su efecto cambia con cualquier alteración en el uso que el autor haga del lenguaje. Pero esa no es la única razón. El efecto dependerá al menos en igual grado de la forma en que se haya manejado el material, la fábula. Esta es la razón de que muchas traducciones de textos —que pierden necesariamente una parte sustancial del efecto del original en su uso del lenguaje, pero no tanto de los aspectos técnicos de la narración— parecen en ocasiones relacionarse más fuertemente con la experiencia del lector original de lo que lo hacen las adaptaciones, las ediciones escolares, las versiones cinematográficas, etc., que tienden a interferir más seriamente en la ordenación del material.

El principio de ordenación más conocido consiste en la presentación de acontecimientos en un orden distinto del cronológico. En la tradición de la teoría de la literatura, este aspecto ha sobrevivido a la distinción entre *fábula* y *suzjet* tal como la utilizaban los formalistas rusos. Por lo tanto, comenzamos ahora de nuevo con los acontecimientos. Los personajes —actores individualizados— se tratarán esta vez en un sentido más tradicional. Habrá quedado claro, a partir de las observaciones del capítulo I, que recomiendo un análisis inicial de las relaciones entre los diversos actores en forma de unidades abstractas, antes de proceder a la investigación de rasgos individuales como las apariencias, personalidad, cualidades psicológicas y pasado. Cuando esas relaciones estén claras, será más fácil distinguirlas de las existentes entre el lector y los personajes, los flujos de comprensión y desagrado entre los personajes y lector y personajes individuales; ya que la visión que de los personajes y acontecimientos tenga el lector habrá de explicarse con la ayuda de los conceptos que se manejan en este capítulo. *Manipulación* significa en un principio sencillamente «manejo», «tratamiento», e incluso aunque su sentido actual ha cambiado para incluir connotaciones más desfavorables, el sentido original continúa siendo sinónimo de «operación». La «fábula» se trata, y el lector se ve manipulado por este tratamiento. Dicha manipulación no se refiere sólo a que los actores se convierten en localizaciones específicas con relaciones simbólicas y circunstanciales mutuas. El medio de manipulación fundamental que ha ido tomando una importancia creciente en la literatura de los últimos siglos, es lo que se conoce tradicionalmente como *perspectiva*. Este punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importancia decisiva en el significado que el lector atribuirá a la fábula. Además juega un papel en la mayor parte de las situaciones cotidianas. Un conflicto se juzga mejor dejando que las dos partes den su propia versión de los acontecimientos, su propia *historia*. Cabe reducir cualquier tratamiento al *punto de vista* desde el cual se construye la imagen de la fábula y el mundo (ficticio) en el que tiene lugar. La *perspectiva*, entonces, en el aspecto técnico, la localización del punto de vista de un agente específico.

Si el primer aspecto que vamos a considerar (desviación de la cronología) es primero y ante todo un rasgo técnico de la historia —que en la mayoría de los casos contribuye sólo indirectamente a dar forma al significado— este capítulo finaliza con un aspecto (*perspectiva*) que tiene mucho más peso en el significado. El orden en que se van a tratar diversos aspectos se puede explicar también en ese sentido: aunque todos los aspectos señalan a técnicas narrativas, en la mayoría de los casos la importancia de esas técnicas en la

formación del significado será más expresiva a medida que avancemos.

2. ORDENACIÓN POR SECUENCIAS

En estos apartados se investigan relaciones entre la secuencia de acontecimientos en la historia y su orden cronológico en la fábula. Este último orden constituye una elaboración teórica que podemos realizar sobre la base de las leyes de la lógica cotidiana que rigen la realidad común. De acuerdo con esa lógica no se puede llegar a un sitio antes de haber salido hacia allí. En una historia, sin embargo, ello es posible.

a) María llamó a la puerta de sus vecinos. Había sentido de forma tan irresistible la necesidad de estar frente a frente con un ser humano, que no fue capaz de permanecer tras la máquina de coser.

Este es un párrafo bastante normal, que a nadie sorprendería encontrarse en un texto narrativo. Pero todo el mundo sabe que en la realidad (sea o no ficticia), la secuencia tiene que haber sido en el otro sentido: *primero* María tiene que haber sentido el deseo de ir a ver a alguien; *luego* ha actuado consecuentemente y ha ido a llamar a la puerta.

Se precisan datos para una confrontación así entre la ordenación de los acontecimientos en la historia, y su secuencia en la fábula. La última ha de ser posible de deducir a partir de datos explícitos o indicaciones indirectas. En a), por ejemplo, los tiempos de los verbos en el texto indican la secuencia de acontecimientos: pretérito indefinido para el último acontecimiento; pretérito pluscuamperfecto para los precedentes. Pero, incluso sin esas indicaciones en el texto, hay datos en el contenido que nosotros, con nuestro sentido de la lógica cotidiana, podemos combinar de tal forma que digamos: el sonido del timbre es probablemente el resultado de la aparición del deseo. No es siempre posible reconstruir la secuencia cronológica. En muchas novelas experimentales modernas nos encontramos con, por ejemplo, confusiones intencionales de cuestiones, y ocultaciones expresas de las relaciones cronológicas. En un caso de este tipo, obviamente, nos vemos reducidos a la impotencia. Pero lo sorprendente en estos casos es que el caos cronológico que observamos sigue siendo a menudo bastante expresivo.

Este caos se puede esconder incluso tras una cronología aparente como en *Cien años de soledad* de García Márquez y en *L'après-midi de monsieur Andesmas* de Duras. En los demás sentidos ambas novelas son por completo diferentes. El significado, por lo tanto, que cabe atribuir a este inaudito juego con la cronología, es de igual forma diferente. El efecto de la novela de García Márquez consiste en dejar que la gente, las generaciones, los contextos sociales, se sucedan en veloz torbellino a lo largo de cien años que parecen contener una historia de la humanidad, para finalizar con el absurdo fracaso de la vida (comunitaria); Duras sencillamente hace que un hombre espere a su hija durante tres horas, y presente en esas tres horas la visión de un desesperarse creciente a través de una mezcla de inercia y caos cronológico, la indolencia y el esfuerzo para soportarla —uno de los aspectos trágicos del ser que envejece, que debe continuar viviendo aunque, de hecho, esté ya muerto. En ninguna de las dos novelas resulta sencillo captar desviaciones en el orden de secuencias; ambas parecen rigurosamente cronológicas. También aquí se aplica lo que se puede decir de todas las ramas de la narratología: el fracaso de un análisis realizado con el apoyo de una concepción sistemática constituye un resultado significativo por sí mismo. Por otro lado, sigue siendo necesario que se investiguen las relaciones cronológicas cuando se puedan encontrar indicaciones de una secuencia de esa clase. Ello es al menos un argumento de lo pertinente de dicha investigación —no siempre se puede encontrar un argumento de tal magnitud.

Frente a otras formas de arte —arquitectura, artes visuales— un texto lingüístico escrito es *lineal*. Una palabra, una frase, sigue a otra; y cuando se ha acabado el libro a veces se ha olvidado ya el principio. En un texto narrativo es posible hablar incluso de una doble linealidad: la del texto, la serie de frases, y la de la fábula, la serie de acontecimientos. Además, los textos narrativos suelen ser considerablemente largos, más que la mayor parte de los poemas, que es la razón por la que se suelen leer de corrido, sin volver sobre los propios pasos como se tiende a hacer en el caso de los poemas. Hay varias formas de romper una linealidad tan rígida, forzando al lector a un ejercicio más intenso. Las desviaciones en el orden por secuencias pueden contribuir a una lectura más intensa. En el capítulo siguiente comentaré algún otro medio. Si las desviaciones en el orden cronológico se corresponden con ciertas convenciones, no sobresaldrán. Pueden, sin embargo, ser tan intrincadas que exijan el mayor de los esfuerzos para seguir la historia. Para no perder el hilo se hace necesario poner atención a la ordenación de secuencias, y ese mismo esfuerzo ya nos obliga a reflexionar también sobre otros elementos y aspectos. Jugar con la ordenación por se-

cuencias no es tan sólo una convención literaria, es también un medio de centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento, indicar la sutil diferencia entre lo esperado y lo que se realiza, y muchas más cosas. Giros tales como:

- b) Poco podía yo entonces saber.
- c) Tan sólo ayer estaba yo pensando.

señalan, por ejemplo, hacia diferentes interpretaciones de acontecimientos. En b) habla, quizá, un anciano desengañado que recuerda los errores cometidos en su juventud; en c) alguien puede haber descubierto recientemente algunos datos importantes a partir de los cuales ha cambiado de opinión. Estas son meras hipótesis en torno a ejemplos ficticios que cabría explicar de múltiples formas. A menudo, los recelos y errores de los actores que carecen de información correcta se explican y aclaran «después» de este modo.

Denominamos *desviaciones cronológicas* o *anacronías* a las diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula. No es preciso decir que no se deben atribuir connotaciones negativas a estos términos; se pretende que sean puramente técnicos. No es cuestión de anormalidad, sino de especificidad, de algo en lo que un texto puede diferir de otro. Cabe encontrar anacronía en casi todas las novelas, incluso en *Las tardes*, a pesar de la ordenación aparentemente cronológica. En gran parte de las narraciones cortas se pueden encontrar también aunque en menor medida. Parece ser que las desviaciones de la cronología tienden a ser más drásticas cuanto más compleja sea la fábula. Esto puede ser, con toda probabilidad, resultado de la necesidad de explicar mucho en una fábula compleja. La explicación suele tomar forma de referencias al pasado. De igual manera, la dificultad de juntar los múltiples hilos de una fábula para formar una unidad coherente puede ser la causa de la necesidad de referirse al pasado o anticiparse al futuro. En especial la novela «clásica», según el modelo de la novela realista decimonónica, hace un gran uso de esta posibilidad. La construcción convencional de una novela es el comienzo *in media res*, que zambulle al lector en mitad de la fábula. Desde ese punto se le retrotrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final. La anacronía por sí misma, por tanto, no es de ningún modo escasa.

En la ficción popular y en otras poco elaboradas nos encontramos con todo tipo de variantes de esta forma. Sea como fuere, la anacronía se puede usar como medio de realización de efectos literarios específicos.

Comentaré sucesivamente tres aspectos de la desviación cronológica: la dirección, la distancia y la extensión. En cuanto a la dirección, existen dos posibilidades. Contemplado desde el momento de la fábula en que hace acto de presencia la anacronía, el acontecimiento que en ella se nos cuenta se sitúa en el pasado o en el futuro. Para la primera categoría se puede usar el término retrospectión; para la segunda, anticipación sería un término adecuado. Evito las denominaciones más comunes de «salto atrás» y «salto adelante» a causa de su vaguedad y sus connotaciones psicológicas. Un ejemplo de anacronía completa se encuentra en el principio de *La Iliada* de Homero:

d) Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles.

¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan? El hijo de Júpiter y de Latona. Airado con el rey, suscitó en el ejército maligna peste y los hombres perecían por el ultraje que el atrida infiriera al sacerdote Crises. Éste, deseando redimir a su hija, habíase presentado en las veleras naves aqueas con un inmenso rescate y las infulas del flechador Apolo, que pendían de áureo cetro, en la mano; y a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, así les suplícaba:

«Atridas y demás aqueos de hermosas grebas! Los dioses, que poseen olímpicos palacios, os permitan destruir la ciudad de Príamo y regresar felizmente a la patria. Poned en libertad a mi hija y recibid el rescate, venerando al hijo de Júpiter, al flechador Apolo.»

(HOMERO, *La Iliada*. Austral, Madrid, 1973;
trad. de Luis Segalá y Estalella.)

El primer objeto que se presenta aquí es el rencor de Aquiles. Posteriormente se nos habla del desastre de los aqueos, que fue efecto de ese rencor. Luego se trata la disputa entre Aquiles y Agamenón, la cual, en su calidad de causa directa de la furia de Aquiles, debería precederla. La enfermedad (la plaga) es, a su vez, la causa de la disputa, y el insulto a Crises fue a su vez la causa de la plaga. Indicamos las cinco unidades que hemos presentado como A, B, C, D, E en el orden en que se encuentran en la historia. Cronológicamente, sus posiciones son 4, 5, 3, 2, 1, de tal forma que cabe

presentar las anacronías con la fórmula A4-B5-C3-D2-E1: a excepción del principio, constituyen una vuelta directa al pasado. Este principio complejo de *La Ilíada* responde a la convención que prescribe que se debe indicar de qué trata la historia. La serie aparentemente infinita de causas y efectos indica, además, cuán fuertemente vienen determinadas las visicitudes de los humanos por poderes más allá de ellos. Y al mismo tiempo se le presenta al lector, ya al principio, un resumen del contenido del libro: lo que se le pide a la musa que cante es lo que oír el lector.

Otro ejemplo, sacado de una historia, actual en este caso, muestra una ordenación por secuencias enteramente distintas:

e) ^AComprendí que no lo podía aceptar. Con su rostro agotado contempló lo que quedaba de Masuro. Quería una *razón* —¿si no, dónde estaba? Y lo único que podía parecerlo, con mucho de buena (y oculta) confianza, era el miedo. ^BPero no había miedo. Masuro no había conocido el miedo. ^CYo conocía bien a Masuro. ^DAsí que se lo diré como si fueran un amigo, caballeros, aunque para mí es un misterio lo que harán con la información cuando la tengan.

^EHace dos años, cuando se le destinó a mi sección en Potapègo, estaba yo charlando con el jefe de la aldea. Llegó el camión de Kaukenau, y de la cabina bajó un tipo moreno y fuerte de cabeza grande, ojos redondos y gruesos labios. ^FEntonces, de repente, vi su nombre en la carta del mayor frente a mí de nuevo. ^G«Heintje Masuro!»

(De: HARRY MULISCH, «¿Qué le sucedió al sargento Masuro?»; trad. de Vicente Astadi y Mario Lleguet, en *Universum* 66, Barcelona, Ed. Géminis, 1967.)

Las mayúsculas voladas indican las diversas partes cronológicas en las que se puede dividir el fragmento. Cronológicamente, todas menos una preceden al tiempo de la historia propiamente dicha, el momento en el que una primera persona, informando sobre los acontecimientos, se dirige a las autoridades holandesas, al Departamento de Guerra, con las palabras: «Es un hombre tranquilo el que les escribe esto —un hombre con la calma que sale a la superficie cuando toda esperanza ha huido.»

Cabe inferir que se nos va a presentar una intrigante historia de final desgraciado. En A el hablante está en contacto con un oficial médico —un contacto bastante emotivo por lo que podemos juzgar. No es sorprendente, puesto que entre ellos yacen los «restos» de un cuerpo humano, el de Masuro, que se ha ido convirtiendo progresivamente en piedra, de forma misteriosa. B trata los posibles temores de Masuro, que ya ha muerto en A. Por ello, en la fábula,

B precede a A; C ocupa un periodo mayor, digamos que entre la relación reanudada entre Masuro y el hablante, y el principio de los siniestros acontecimientos, causados o no por los miedos que se mencionan en B. En D volvemos al presente de la historia: una primera persona redacta su informe al departamento. E recuerda el momento en el que tuvo lugar la reanudación de la relación en Nueva Guinea, y por ello precede inmediatamente a C, o, más bien, E introduce el principio de C, F se sitúa aún más atrás en el pasado: el hablante recuerda el momento en que, antes de la llegada de Masuro, ve su nombre mencionado en una carta. Si indicamos las diversas partes con mayúsculas, y su posición cronológica con cifras, se elaboraría la siguiente fórmula: A5-B4-C3-D6-E2-F1-G2. El fragmento comenzó con una agotada mirada y con confusión, y termina en la placidez de un renovado encuentro con el hombre: «iHeintje Masuro!», en el que resulta sorprendente el contraste entre la familiaridad del nombre, un diminutivo holandés, y el exótico apellido. En vista de los acontecimientos misteriosos que le ocurren al hombre en cuestión, este contraste, combinado con las circunstancias conflictivas de los actores (un conflicto que ya se presenta con el nombre del lugar: Nueva Guinea *Holandesa*), no es de ningún modo accidental. La secuencia cronológica de acontecimientos, violada de forma tan clara aquí, se mantiene a grandes rasgos desde este momento en adelante. Pero este confuso principio nos ha ofrecido ya una imagen de la confusión que subyace en la fábula como conjunto.

Dificultades

He ignorado una cosa en este análisis. Las desviaciones cronológicas no son todas del mismo orden. F, por ejemplo, tiene lugar en la «conciencia» del actante de primera persona. De hecho, el acontecimiento no es la *visión* del hombre, sino el *recuerdo* de la visión. En ese sentido el fragmento no es una desviación cronológica, y pertenece a E («Entonces»). En muchos textos, sin embargo, nos encontramos casi exclusivamente con este tipo de anacronía irreal. La denominada literatura del «monólogo interior», por ejemplo, se limita a la reproducción de los «contenidos de la conciencia», y, por lo tanto, no está sujeta a ningún análisis cronológico. Para solucionar este problema, y también para ser capaz de indicar en otros textos la diferencia entre esas «falsas» anacronías y otras —como E en el ejemplo anterior—, cabe añadir los términos *subjetiva* y *objetiva*. Una anacronía subjetiva sería, entonces, una que sólo cabe considerar como tal si el «contenido de la conciencia» se

sitúa en el pasado o en el futuro; no en el pasado de ser «consciente», sino en el momento de pensarlo.

Un problema equiparable sucede cuando se presenta una retrosección o una anticipación en estilo directo. Hablando con propiedad, aquí tampoco es cuestión de una anacronía real. El momento del discurso es simplemente parte de la historia (cronológica); el pasado o el futuro se mencionan sólo en los contenidos. El ejemplo a) podría, pongamos por caso, continuar así:

f) Sollozando, Juan se sentó en el sofá de su vecino, dejando fluir sus desgracias. «No sabía, cuando me casé con María hace cinco años que lo sacrificaría todo a su trabajo, ¿verdad? ¿Que para ella ya no sería nada más que un criado barato, siempre a mano para servirle una bebida y alcanzarle el cenicero?»

La explosión misma sigue cronológicamente al tocar del timbre en e). Pero la esencia del lamento de Juan tiene que ver con el pasado, con su matrimonio de cinco años atrás, junto con todo el periodo desde su matrimonio hasta la actualidad. Este problema de niveles narrativos será tratado en el próximo capítulo. De momento sólo necesitaremos señalar que el discurso tiene lugar en el segundo nivel.

Surge un tercer problema cuando intentamos determinar la posición de las unidades narrativas que hemos diferenciado entre sí. ¿Qué tiempo debemos considerar *el tiempo primordial de la historia?*, esto es, el tiempo en relación con el cual se pueda llamar a las otras unidades saltos adelante o anticipaciones. Naturalmente, la respuesta a esta pregunta es en extremo relativa. En e) etiqueté el tiempo en el que el hablante escribe la carta como *primordial*. Con respecto a este tiempo primordial, todos los acontecimientos que constituyen realmente los contenidos de la fábula, la fosilización gradual del sargento Masuro, son retrosecciones. Si el resto de la historia se presentase ahora cronológicamente, carecería de sentido señalar en cada frase que nos referimos al tiempo de la historia 2, el periodo de la amistad reanudada hasta la muerte de Masuro. Hay textos, además, en los que la relación entre historia y fábula es tan compleja que un análisis sistemático sería inútil. En esos casos puede bastar una indicación general de las diferentes unidades de tiempo, mientras que cabe estudiar en detalle los fragmentos interesantes o complejos. Este es el método que ha seguido Genette en su análisis de *En busca del tiempo perdido* de Proust, una novela que ocupa más de mil páginas. La pregunta sobre qué tiempo se puede juzgar primordial no es en sí misma especialmente significativa; lo que puede tener importancia es situar las diversas unidades tempo-

rales en sus relaciones mutuas. En el texto de Mulisch, por ejemplo, es también posible tomar 2, el momento de la renovación de la relación, como punto de partida y con ello considerar todas las referencias a los periodos 3 al 6 ambos inclusive, hasta la escritura de la carta al Ministerio de la Guerra, como anticipaciones.

Finalmente, se puede presentar un cuarto problema. Es perfectamente posible que las anacronías estén intercaladas, que estén entrelazadas hasta tal punto que se haga en extremo difícil su análisis. Ese es ya el caso, de hecho, del segundo grado de retrospección en f): «cuando me casé con ella hace cinco años». El contenido de las palabras de Juan constituye una retrospección: «yo no lo sabía, ¿verdad?» pertenece a ella, pero lo que sigue, la esencia de lo *sabido* es, con respecto a «hace cinco años» a su vez anticipación (subjuntiva); un hecho que se confirma claramente por la forma del verbo «sacrificaría».

Los cuatro problemas se pueden resolver. Los he sacado a la luz sobre todo para que se desvanezca la ilusión de que este análisis por secuencias sea sencillo, pero también para indicar las numerosísimas posibilidades de variación que nos son asequibles si queremos crear una historia a partir de una fábula.

Un último problema es, sin embargo, en algunos casos, insoluble. Una vez más, el ejemplo e) puede ser ilustrativo. Allí afirmé que C cubre el periodo entre la relación reanudada del hablante en primera persona con Masuro, y la muerte de éste. Que sea el periodo referido parece probable en vista del hecho de que es durante esta sección de tiempo cuando sucedieron los acontecimientos que debe relatar el hablante. Sin embargo, si continuamos leyendo el texto de Mulisch, se hace claro que los dos actores se conocieron «en cierto modo» en el pasado. Por consiguiente, ya no es posible determinar si C se refiere sólo al periodo de Nueva Guinea, o si incluye también el tiempo en que se conocieron en Holanda. Por usar un término derivado de la lingüística, podríamos referirnos aquí a una *homonimia cronológica*. De la misma forma que en ciertos contextos es imposible determinar si la palabra *banco* se refiere a la institución financiera o al asiento colectivo, también en este caso es imposible asegurar a qué periodo de la fábula corresponde la referencia. Y al igual que es posible usar juegos de palabras para lograr ciertos efectos (confusión, humor, un sentido del absurdo), también la homonimia cronológica se puede usar conscientemente por la misma razón. Después de todo, en el caso de Masuro, ya nos hemos enfrentado con indicios de confusión entre los periodos de Holanda y Nueva Guinea.

Distancia: Tipos

Por «distancia» entendemos que un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del «presente», esto es, del momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe. Por mor de simplicidad, volvamos de nuevo al ejemplo e). La llegada de Masuro a Potapègo sucede, tal como se indica, *dos años* antes de la escritura de la carta. Las otras unidades temporales son más difíciles de localizar con exactitud, aunque sí sabemos que A debería situarse tras la muerte de Masuro y poco antes de la escritura de la carta, puesto que el examen del lector y la escritura de la carta son ambas parte de la reconstrucción administrativa del extraordinario óbito, el certificado de la causa de la muerte, un proceso que suele realizarse con la mayor rapidez. Un poco después en el texto observamos que este periodo ocupa seis días.

En *La Modification* de Butor la distancia es mucho mayor. El tiempo de la historia primordial es el viaje en tren París-Roma. Las retrospecciones subjetivas al pasado, y al matrimonio roto del hombre que hace el viaje, se asocian con hechos almacenados en su memoria. Claramente, todos los saltos atrás en esta narración son subjetivos. Sobre la base de la «distancia» podemos distinguir dos tipos de anacronía. Cuandoquiera que una retrospección tiene lugar completamente fuera del lapso temporal de la fábula primordial, nos referimos a una *analepsis externa*, una retrospección externa. Este es el caso en *La Modification*, si creemos que sólo el viaje de vuelta sea la fábula primordial. Si la retrospección sucede dentro del lapso temporal de la fábula primordial, entonces nos referiremos a una *analepsis interna*, una retrospección interna. Si la retrospección comienza fuera del lapso temporal primordial y finaliza dentro de él, nos referimos a una *retrospección mixta*. Volvamos al ejemplo e). El fragmento A se convierte en una retrospección interna, si tomamos como lapso temporal primordial el periodo que va desde la relación reanudada hasta el «presente», la escritura de la carta. Si, sin embargo, consideramos sólo la escritura de la carta como fábula primordial, todas las retrospecciones pasan a ser externas. Parece más prudente optar por la solución que nos permita explicar el mayor número de fenómenos. Por consiguiente, en este caso, nuestra elección recaerá en la primera. Así, establecemos como tiempo primordial el periodo entre el encuentro y la escritura. Si entonces, como propuse anteriormente, consideramos el fragmento C como homonimia cronológica, esta retrospección se hace mixta: comienza antes del encuentro en Potapègo y continúa hasta la muerte de Masuro. Aunque sólo he ofrecido ejemplos de retros-

pecciones, las anticipaciones funcionan igual, aunque menos frecuentes. También tienen tres posibilidades: externas, internas y mixtas.

Funciones

La retrospección externa ofrece a menudo indicaciones sobre los antecedentes, el pasado de los actores a que se refiera, en cuanto el pasado pueda ser de importancia en la interpretación de los acontecimientos. Ya he afirmado que en *La Modification* las retrospecciones subjetivas explicaban el desagrado del actor hacia su esposa y su nerviosismo ante el enfrentamiento con su amante. El hecho mismo de que sean retrospecciones subjetivas aumenta, en este caso, la función explicativa: el desagrado, al fin y al cabo, es subjetivo. En un momento de *Qué le sucedió al sargento Masuro* se recuerda una anécdota sobre los años de ambos actores, su primer encuentro, sus sentimientos de amistad mutua que ninguno de los dos expresó jamás. Esta anécdota arroja luz sobre la extraña y sobria relación entre los dos hombres en Nueva Guinea, lo cual, a su vez, es una explicación de la incapacidad del narrador para explicar la extraña muerte de Masuro, al tiempo que niega de forma tan terminante que el miedo fuese la causa. Todo ello se corresponde con los otros hechos que hemos descubierto en el texto. A causa de estos datos, la peculiar atmósfera de misterio amenazador se hace cada vez más obvia en el texto.

Las retrospecciones internas pueden coincidir en parte con la narración primordial, la pueden «adelantar». No lo hacen si la información comunicada en las retrospecciones internas es nueva, cuando es una cuestión secundaria en la fábula. Este es el caso cuando se ofrece información sobre un actor presentado recientemente, que se ha dedicado a otras cosas «durante» los acontecimientos de la fábula primordial y que luego resultan haber sido de importancia.

Si el contenido de una retrospección interna coincide en parte con el de la fábula primordial, entonces la retrospección suele servir de compensación de una laguna en la historia. Esto sucede porque la información no era todavía completa. Puede, por ejemplo, haber un vacío en la sucesión cronológica. Cuando se nos dice, en un capítulo de una novela, que la heroína está embarazada y, al principio del capítulo siguiente, nos encontramos en la habitación del bebé, ya en uso, falta la información sobre el parto. En las novelas victorianas, «por decencia», no se llenará normalmente un hueco de este tipo, una elipsis en el flujo de información pero en

principio sería posible rellenarlo por medio de una retrospección interna.

Además de esta función complementaria, las retrospecciones internas pueden tener otra función más. Cuando no rellenan una elipsis o parálipsis —o sea, una falta de información referida a una cuestión secundaria— sino que operan sobre información ya dada, parecen ser repeticiones. La reiteración de un acontecimiento descrito con anterioridad sirve normalmente para cambiar, añadir, hacer hincapié en el significado del acontecimiento. El mismo acontecimiento se nos transforma como más o menos agradable, inocente o importante de lo que lo habíamos creído en un principio. De tal forma que es tanto *idéntico* como *diferente*: los hechos son los mismos, pero su significado cambia. El pasado recibe una interpretación distinta. En Proust, estas retrospecciones internas forman parte de la interrupción de la linealidad, famosa y específicamente proustiana, al buscar, y recuperar, la parte esquiva. Pero también en una literatura mucho más simple se hace un uso frecuente de posibilidades de este tipo. Las novelas policíacas y toda clase de textos que se construyen en torno a misterios, farsas, rompecabezas, adoptan esta técnica como importante instrumento estructural.

Lapso

Con el término «lapso» damos a entender la extensión de tiempo que ocupa una *anacronía*. Como su distancia, el lapso de una *anacronía* puede variar grandemente. Si una carta afirma:

g) El año pasado, fui a Indonesia durante un mes.

El lapso de la retrospección es un mes, mientras que su distancia es un año. En *Sobre ancianos* de Couperus todas las alusiones al asesinato en las Indias son retrospecciones subjetivas (cuando los ancianos recuerdan de nuevo la escena) o son de segundo grado (cuando hablan sobre ello) con una distancia de sesenta años, y un lapso que va de un cuarto de hora a una noche hasta, en ocasiones, a unos cuantos días.

Con respecto al lapso de una *anacronía* podemos de nuevo definir dos clases, la *anacronía* puede ser *completa* o *incompleta*. Una retrospección, por ejemplo, es *incompleta* si después de un (breve) lapso se hace de nuevo un salto adelante. La información desconectada se ofrece entonces sobre una parte del pasado, o, en el caso de la anticipación, del futuro. En *Sobre ancianos* las retrospecciones que se refieren al asesinato son *incompletas*, al igual que, por lo de-

más, lo son en toda novela policiaca. Sólo cuando se comenten todas las consecuencias del crimen —en *Sobre ancianos* la ansiedad que ha permanecido con ellos— «hasta el presente», será completa la retrospección. Sólo entonces se habrá presentado todo el desarrollo de la retrospección desde su punto de partida hasta su conclusión. Se habrán recordado entonces todos los antecedentes. Esto sucede con bastante frecuencia, entre otras, en la tradición del comienzo *in media res*, en el que la narración empieza en medio de la fábula y los acontecimientos precedentes se recuerdan entonces en su totalidad. Esta es una clase especial de anacronía: la distancia y el lapso se cubren mutuamente con exactitud; la retrospección termina donde comenzó.

Un ejemplo conocido de anacronía incompleta es la retrospección en la que se explica el origen de la cicatriz de Ulises en el libro decimonoveno de *La Odisea*. Cuando Ulises, aún de incógnito, aparece en su propia casa y la sirvienta, que lo crió de pequeño, le lava los pies según las costumbres de la hospitalidad, y le reconoce por la cicatriz. Ella comienza a llorar de alegría, pero Ulises detiene su llanto. En ese momento, la historia se interrumpe con una larga explicación de la forma en que el joven Ulises recibió la cicatriz. Tras esta extensa retrospección se reanuda la narración cronológica; Ulises intenta todavía acallar a su sirvienta. La *distancia* de esta retrospección es de muchos años, el lapso de unos pocos días: el proceso de la herida y su curación.

El lapso de una anacronía es a menudo más difícil de determinar con exactitud que la distancia. Pero en general es suficiente indicar la diferencia entre la anacronía completa e incompleta. Hay aún otra forma más de clasificar la anacronía sobre la base de su lapso. O sea, distinguiendo entre anacronías *puntuales* y *durativas*. Estos términos se han tomado prestados de la distinción lingüística de los aspectos temporales de los tiempos verbales. Lo puntual se corresponde con el pretérito indefinido en castellano y con el *aoristo* en griego. Lo durativo indica que la acción lleva más tiempo: en castellano se usa el imperfecto para indicar un aspecto durativo, en inglés se expresa con el uso de la forma progresiva o continua. Lo puntual se usa en este apartado para indicar que sólo se evoca un instante del pasado o del futuro, el momento en que se le infligió la herida a Ulises; lo durativo significa que se refiere a un periodo de algún modo más largo, los días de convalecencia que siguieron. A menudo una anacronía puntual recuerda un acontecimiento breve pero significativo; la expresividad justifica entonces la anacronía, a pesar de su corto lapso. Las anacronías durativas esbozan normalmente una situación que pueda o no ser resultado de un acontecimiento, recordado en una anacronía puntual. A veces esta distin-

ción cubre la existencia entre anacronías completas e incompletas, como es el caso en el ejemplo f). La presentación del matrimonio entre Juan y María es tanto puntual como incompleta. Lo que sigue, la situación de Juan que, tras el periodo de la romántica luna de miel, se siente despreciado por su ambiciosa esposa, se puede etiquetar tanto de durativo como de completo. Pero durativo y completo no coinciden de ningún modo siempre. En *Sobre ancianos* el recuerdo del asesinato es en sí mismo una retrospectión puntual (subjética); el del periodo que le sigue, la inquietud y el sentimiento de culpa, el chantaje del doctor, constituye una retrospectión durativa (subjética) pero incompleta. Estas posibilidades pueden determinar en gran medida el «estilo» del autor, y pueden incluso ofrecer una penetración en su concepción de la vida. El uso frecuente de la anacronía puntual se suele usar en un estilo llano; las combinaciones sistemáticas de retrospectiones puntuales y durativas pueden crear —o al menos aumentar— la impresión de que la narratología se desarrolla según unas leyes claras y causativas: un cierto acontecimiento causa el surgir de una situación que posibilita la aparición de otro acontecimiento, etc. Si las retrospectiones durativas son las dominantes, entonces el lector recibe rápidamente la impresión de que no está sucediendo nada de especial espectacularidad. La narración parece una sucesión de situaciones inevitables.

Anticipación

Todo lo que hemos comentado hasta ahora con respecto a la anacronía se aplica, en principio, tanto a las retrospectiones como a las anticipaciones. No es una coincidencia, sin embargo, que casi todos los ejemplos hayan sido de retrospectiones. Para comenzar, las anticipaciones se dan con mucha menor frecuencia. Se reducen en su mayoría a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula —un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales. Pueden servir para generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida.

Una forma más o menos tradicional de anticipación es el resumen al comienzo. El resto de la historia ofrece la explicación del desenlace que se presentó al principio. Este tipo de anticipación puede sugerir un sentimiento de fatalismo o predestinación: no se puede hacer nada, sólo contemplar el proceso hacia el resultado final, con la esperanza de que la próxima vez podamos reconocer los augurios. Ello anula la tensión de lo narrado, por lo menos cierta

clase de tensión. Desaparece la tensión que se genera con la pregunta «¿Cómo va a acabar?»; al fin y al cabo, ya sabemos cómo va a acabar. Sin embargo, puede sustituirla otro tipo de tensión que incite a preguntas así: «¿Cómo pudo suceder de este modo?», con variantes del tipo de «¿Cómo pudieron la heroína o el héroe ser tan estúpidos?» o «¿Cómo permite la sociedad que ocurra una cosa así?», o, «¿Cómo se enteraron el héroe o la heroína?», etc., según la dirección en que las convenciones del género encaminan al lector. Pero los llamados textos «de primera persona» son los más adecuados para referencias al futuro. Una narración que relata alguien que pretende estar presentando su propio pasado puede fácilmente contener alusiones al futuro, las cuales, en relación con el tiempo de la historia, son «el presente» o pueden incluso ser ya el pasado. Una frase como:

h) Mal podía yo entonces sospechar que diez años después me toparía de nuevo con el hombre que es ahora mi marido.

Contiene una anticipación de esta clase. Respecto al tiempo de la fábula («entonces») es una anticipación («diez años después»), pero en relación con el tiempo narrativo («ahora») es una retrospectión, aunque la distancia de la retrospectión sea más pequeña que la de la otra en la que (bajo la forma de anticipación) se ha intercalado. De nuevo es una cuestión de cómo desee el investigador contemplar la situación. Que una frase así se considere retrospectión o anticipación es de escasa importancia; lo que es importante es que haya tres momentos distintos, así como la relación que mantienen entre sí.

Las anticipaciones se pueden agrupar también como internas o externas, aunque no siempre sea posible establecer la línea divisoria con total seguridad. En *La Modification* se evoca constantemente la visita de Cecile a París. Al final de la historia no sabemos todavía si esa visita va a tener lugar. La incertidumbre encaja bien con la defensa a toda costa del hombre que escapa de una situación y no quiere saberlo. Las alusiones a la mudanza de Cecile, siempre anticipaciones subjetivas, no se pueden clasificar de externas o internas, aunque es probable que sean internas; ello, sin embargo, es una cuestión de interpretación. Las anticipaciones internas complementan con frecuencia una futura elipsis o paralipsis. Las cosas se aclaran ahora para poder pasarlas por alto después, o mencionarlas sólo de pasada. A la inversa, estas anticipaciones pueden tener un papel de conexión o énfasis cuando no son más que el señalizador «volver a ello». Ese es el caso de este libro, por ejemplo, cuando me veo forzada a detenerme brevemente en una cuestión que preferiría discutir en detalle después.

Un uso muy efectivo de la anticipación es la llamada *anticipación iterativa*. En una anticipación iterativa se presenta un acontecimiento como el primero de una serie. Una anticipación así comienza a menudo del siguiente modo:

i) Entonces Giscard apareció en la escena, un espectáculo que pesaría en nuestros espíritus todos los viernes a partir de éste.

Posteriormente, el espectáculo en cuestión se presenta en detalle, y el lector debe considerar cada particularidad como ejemplo de algo que se repetirá una y otra vez en el futuro. Cuanto más completo el informe, menos creíble será su carácter iterativo. Es, después de todo, improbable que se ejecutaran cada semana las mismas acciones exactamente de la misma forma, hasta el menor detalle. En un caso así es fácil de olvidar rápidamente que el acontecimiento era el primero de una serie, y se desvanecerá, con su carácter iterativo, su aspecto anticipatorio. Una ventaja técnica obvia de esta forma es que ofrece una buena oportunidad de mostrar más a través de la mirada de un recién llegado curioso, lo que hace inmediatamente creíble su carácter detallado. Precisamente esta combinación de iteración y de originalidad de la *primera vez* otorga a esta forma sus posibilidades especiales.

La novela que ya hemos mencionado varias veces, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, se construye en su mayor parte en torno a la tensión entre la promesa hecha justo antes del comienzo de la fábula presentada, y el cumplimiento de dicha promesa, justo antes del fin de la fábula. Tanto la anticipación de la prometida vuelta de la hija de Monsieur Andesmas, y la incertidumbre respecto a la *distancia* de esa anticipación, determinan la importancia de los acontecimientos en la historia, que en última instancia consiste en varias fases de espera.

Normalmente se distingue entre las anticipaciones cuya realización es segura, y aquella en que no lo es. Esta distinción, sin embargo, exige ser adaptada cuando se usan los términos *anuncio* e *insinuación*. Los anuncios son *explícitos*. Se hace mención del hecho de que nos referimos a algo que sólo tendrá lugar más tarde. Los adverbios como «después», los verbos como «esperar» o «prometer» se usan en el texto o se le pueden añadir lógicamente. Las insinuaciones son *implícitas*. Una insinuación no es más que un germen, del cual sólo veremos después la fuerza germinante. Las pistas en una novela policiaca operan a menudo como insinuaciones. En esos casos, se debe tener cuidado de evitarle ese conocimiento al lector, de evitar que esas insinuaciones sean anticipaciones, si no, el rompecabezas se resolverá antes de tiempo. Por otro

lado, debe ser posible que el lector atento vislumbre su naturaleza anticipatoria.

Es esta posibilidad la que inicia el juego entre la historia y el lector; los *anuncios* operan contra la tensión; las insinuaciones la incrementan, porque un lector habituado a las novelas policíacas se preguntará constantemente si cierto detalle es o no una anticipación. Esta curiosidad se puede entonces manipular por medio de insinuaciones *falsas*: detalles que crean la ilusión de ser pistas, pero que resultan ser meros detalles. Un buen ejemplo de lo anteriormente dicho es *La granja de Blithedale* de Hawthorne. Los impulsos a menudo no son realmente falsos, pero resultan irrelevantes.

Acronia

En los apartados anteriores hemos partido de la base de que es posible determinar, con mayor o menor exactitud, la dirección, la distancia y el lapso de una desviación en la cronología. Esto, sin embargo, no es siempre cierto. A veces, aunque podamos ver claramente que tratamos con una desviación, será imposible de definir, bien porque la información no se puede separar, o porque hay demasiado poca. Llamamos a estas desviaciones *acronias*, una desviación del tiempo que no admite un mayor análisis.

Son posibles varios tipos de desviaciones que parecen acronias. Una de ellas ya se ha comentado brevemente en conexión con el problema de determinar la dirección (apartado *Dificultades*, página 64). Esa era la forma: anticipación dentro de retrospección, remontándose hacia adelante dentro de una referencia al pasado. Esta forma no tiene por qué conducir siempre a la acronia. El ejemplo f) parece claramente definible como anticipación dentro de una retrospección y en conjunto forman una compleja y completa retrospección de segundo grado. Sin embargo, cuando una anticipación dentro de una retrospección nos retrotrae de nuevo al «presente» se puede hacer difícil continuar hablando sobre una cierta dirección. Si una continuación de f) rezase:

j) Cuando me pidió que nos casásemos, me prometió que estaría en casa todas las tardes, que tendría mucho tiempo para mí.

Un futuro que tendría que ser «presente» se evoca desde el pasado. Este «presente» esperado se halla en gran contraste con el «presente» realizado: en lugar de correr a casa al acabar el trabajo, Juan llama con cada vez mayor frecuencia para decir que un asunto urgente le retendrá durante unas horas... La situación que se pro-

duce en j) debería, en lo que respecta al paso del tiempo, haberse realizado ya. Sólo que la realidad ha resultado distinta, como para desengañarme por confiar demasiado en las anticipaciones. Una anticipación dentro de una retrospección así, que roza la acronía, puede tener un efecto de enfrentamiento entre un «presente» esperado y el realizado.

Una segunda posibilidad es la contraria, la retrospección dentro de la anticipación. Esto sucede, por ejemplo, cuando se nos dice antes de tiempo cómo se nos van a presentar las circunstancias en el «presente». El significado de un acontecimiento sólo se puede saber después; y la llegada de esa revelación se anuncia «ahora»:

k) más tarde, María comprendería que había interpretado incorrectamente la ausencia de Juan.

La revelación del error de María vendrá después, pero «ahora» se oculta. En el momento de la relación se hace referencia a un error cometido en el pasado; pero en relación con el futuro, ese pasado es el «presente» evocado por medio de una retrospección dentro de una anticipación.

Una tercera anacronía posible que se aproxima a una acronía, puede darse cuando una anticipación en relación con la historia resulta ser una retrospección en la fábula. Un acontecimiento que cronológicamente todavía debe tener lugar ya se ha presentado en la fábula. Se le alude con una anticipación con respecto a la fábula, pero una retrospección con respecto a la historia (más tarde Juan comprendió que...).

Además de estos tres tipos, difíciles de definir con exactitud, a causa de su compleja estructura y que por consiguiente se acercan a la acronía, hay dos posibilidades más de verdadera «acronía»; esto es, desviaciones imposibles de analizar por falta de información. Para comenzar, una acronía puede «carecer de fecha», puede no indicar nada sobre su dirección, distancia o lapso. Un ejemplo:

l) Nunca lo he visto sin su peluca.

Aquí hay una especie de relación con el pasado. A primera vista, se podría ver esta frase como retrospección completa de distancia indeterminada. Sin embargo, de hecho nada indica que el lapso se reduzca al pasado; en cualquier caso incluye el «presente» si nada establece que ha llegado a su fin. Una segunda posibilidad se encuentra en agrupar los acontecimientos sobre bases distintas a un criterio cronológico; sin mención alguna a la secuencia cronológica. Proust presenta a veces una serie completa de acontecimientos,

todos los cuales han sucedido en el mismo lugar. Las conexiones espaciales sustituyen entonces a las cronológicas. Si una serie así se construyese sólo según criterios espaciales o de otro tipo (asociación, por ejemplo), el texto ya no encajaría en la definición de narración que se dio en la introducción. Pero si se da una serie así en una narración, en la que se indiquen las conexiones cronológicas en el resto, trataremos, en cualquier caso, con una acronía. Con esta última forma de acronía hemos agotado las posibilidades de estructurar el flujo cronológico en una historia para que forme una secuencia específica. Aquí, la linealidad de la fábula y la de su presentación al lector ya no se corresponden en absoluto.

3. RITMO

Contexto y problemas

Son ya antiguas las investigaciones sobre la relación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación. En los años 20 Percy Lubbock escribió su *Craft of Fiction* en el que hizo una diferenciación entre la presentación *de resumen*, acelerada y otra amplia y escénica. Veinte años después en Alemania, Müller escribió unos extensos estudios sobre este tema. Los estudiantes aplicaron los principios de Müller a un gran número de textos.

Un problema fundamental de esta búsqueda es la cuestión de qué considerar como principio de medida de la velocidad de presentación, del *ritmo*. Normalmente se puede calcular, al menos aproximadamente, el tiempo que cubren los acontecimientos. Sin embargo, el problema consiste en saber con qué clase de tiempo se debería comparar el de la fábula. ¿Qué clase de tiempo es? ¿Es el tiempo que lleva la escritura de la narración, como se ha propuesto? Normalmente no es solo imposible descubrir qué periodo de tiempo se invirtió en la escritura, sino que es también de escasa importancia en el efecto del texto sobre el lector. ¿Deberíamos tomar como canon de medida el tiempo necesario para leer la narración? Éste *varía*. Si fuera necesario se podría calcular grosso modo un tiempo medio de lectura para cada novela. Este tiempo de lectura sería entonces, en principio, comparable con el cubierto por la ejecución de una pieza teatral o de concierto, incluso aunque ese tiempo de ejecución no varía con cada receptor (oyente o espectador) sino con cada ejecución. El resultado final de estos cálculos sigue siendo dudoso, puesto que estamos trabajando con medias; y luego aún habría que establecer pertinencias, por no hablar de los

problemas que traería calcularlas. De momento, debemos concluir que el denominado *tiempo para contar* (éste es el término que emplean Müller y sus seguidores) no nos es asequible, y que, por lo tanto, la comparación entre dos tiempos es imposible.

Es posible, sin embargo, calcular la velocidad con la que se presentan los diversos acontecimientos. Al igual que se estima la velocidad en el tráfico yuxtaponiendo la cantidad de tiempo invertido en la distancia cubierta (va a 60: está viajando a 60 Km por hora), del mismo modo la cantidad de tiempo que cubre la fábula se puede yuxtaponer con la cantidad de espacio que requiere cada acontecimiento en el texto: el número de páginas, líneas o palabras. Esta es la solución elegida por Müller y sus seguidores.

Han surgido muchas objeciones contra el análisis de la escuela de Günther Müller, que en ocasiones lo hacía llegar verdaderamente muy lejos. Es cierto que esas investigaciones *pueden* llevar a una estéril cuenta de líneas, carentes de relevancia a la hora de interpretar el texto en cuestión. Esa objeción no se aplica, sin embargo, a este tema. Todo proyecto de investigación debe continuar probando su propia pertinencia una y otra vez, y no es preciso decir que carece de sentido iniciar un cálculo detallado de relaciones temporales a menos que quepa predecir algún grado de pertinencia.

Como ya hemos dicho, entonces, una investigación así no debería estar dirigida simplemente al cálculo exacto del número de palabras o líneas por acontecimiento; la cantidad de texto que atribuimos a cada acontecimiento sólo indica algo sobre cómo se modela la *atención*. La atención que se presta a los diversos elementos nos da una imagen sobre la concepción que en la fábula le está siendo comunicada al lector. Esa es la causa de que haya elegido comentar este asunto ahora y no en el capítulo 3. La atención que se presta a cada elemento se puede analizar sólo *en relación* con la atención que se presta a todos los demás elementos. Si consideramos esta división de la atención como el objetivo principal de la investigación, no debemos limitarnos a contar líneas solamente, sino que deberíamos pretender el establecimiento de comparaciones y cálculos como ayuda. De hecho, éste era también el objetivo principal de Müller: el hecho de que algunos de sus estudiantes hayan perdido de vista, en ocasiones, esa meta originaria no hace disminuir el interés de su empresa.

Ritmo global

Para lograr un análisis del ritmo narrativo es necesario elaborar primero un estudio general sobre el curso del tiempo en la fábula. Esto se comentó ya en el apartado «Cronología». Una vez hecho el

estudio sobre la cantidad de tiempo que cubren diversos acontecimientos o series de acontecimientos, *episodios*, se hace posible usar estos datos para determinar el ritmo global. Tomemos como ejemplo la historia de toda una vida del tipo frecuente en el siglo XIX. La fábula contiene el nacimiento del héroe, su infancia, adolescencia, servicio militar, primer amor, el periodo de ambición social y su muerte. Es posible determinar el número de páginas que se dedican a cada episodio. A menudo, este sencillo ejercicio por sí sólo aclararía que a ciertos episodios se les conceda más atención que a otros. La infancia, por ejemplo, a menudo se resume rápidamente, mientras que el «primer amor» recibe una atención mucho más detallada. Por otro lado la novela puede reflejar también una división equitativa de la atención. En *Dombey e hijo* de Dickens, por ejemplo, la historia comienza con el nacimiento de Paul Dombey. En ese momento su padre tiene cuarenta y ocho años. Transcurrido aproximadamente un tercio de la historia muere Paul, a la edad aproximada de doce años. La historia continúa hasta la vejez de Dombey, así que podríamos decir que, en lo concerniente al ritmo, la muerte de Paul tiene lugar «en el momento justo», porque entonces a Dombey le quedan unos veinte años más de vida.

Se exprese la atención más o menos equitativamente en la fábula, siempre habrá una especie de alternancia entre la presentación extensa y el resumen. Esta alternancia se considera generalmente la característica más importante del género narrativo: sea como fuere, es claramente un señalizador de importancia. Lubbock ya hizo una distinción entre estas dos formas. La *escena* y el *resumen*. Se ha señalado correctamente que este contraste relativo debería llevarse hasta su extremo. Por un lado podemos distinguir la *elipsis*, una omisión en la historia de una parte de la fábula. Cuando a una cierta parte de tiempo de una fábula no se le presta ninguna atención, la cantidad de TF (tiempo de fábula) es infinitamente mayor que el TH (tiempo de historia). Por otro lado podemos distinguir la *pausa*, cuando un elemento que no ocupa tiempo (por lo tanto, un objeto y no un proceso) nos es presentado en detalle. El TF es entonces infinitamente menor que el TH. Normalmente es éste el caso en los fragmentos descriptivos de tesis. Esto se comentará en el próximo capítulo.

Tanto el resumen como la declaración se deberían considerar relativamente, en su relación recíproca. La forma más sencilla de establecer una comparación así es elaborando una especie de tiempo ideal, una línea de cero. La *isocronía* real, una coincidencia completa del TF y el TH, no se puede determinar con precisión. Podemos, sin embargo, aceptar que, por ejemplo, un diálogo sin comentario ocupa tanto en TF como en TH. El diálogo, y en prin-

cipio cualquier *escena*, cualquier presentación detallada de un acontecimiento con pretensiones de isocronía, funciona entonces como punto de comparación. Por *escena*, queremos dar a entender aquí un segmento de texto en el que $TF=TH$. En total, se podrían distinguir cinco *tempi*:

Elipsis: $TF = n$ $TH = \emptyset$	así: $TF > \infty TH$
Resumen:	$TF > TH$
Escena:	$TF = TH$
Deceleración:	$TF < TH$
Pausa: $TF = \emptyset$ $TH = n$	así: $TF < \infty TH$
	(Aquí $>$ significa mayor que
	$<$ significa menor que
	∞ significa infinito
	$=$ significa es \pm igual.)

Mi presupuesto es que se puede dividir cualquier narración en secciones, cada una de las cuales corresponderá a uno de estos cinco *tempi*. En los apartados siguientes comentaré algunas características inherentes a cada tempo.

Elipsis

Una elipsis de verdad no se puede ver realmente. Según la definición, después de todo, nada se indica en la historia sobre la cantidad de tiempo de la fábula que implica. Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo que se debería indicar. Todo lo que nos queda a veces es deducir lógicamente sobre la base de cierta información que se ha omitido algo. Lo que se ha omitido —el contenido de la elipsis— no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él.

Otra posibilidad que ya he mencionado es la situación en la cual, aunque el acontecimiento ha tenido lugar, el actor quiere negar el hecho. Acallándolo intenta que deje de existir. Así la elipsis se usa con propósitos mágicos, como exorcismo.

¿Cómo vamos a descubrir estas elipsis que pueden, aparentemente, ser tan importantes que parece valer la pena buscarlas? Para empezar, nuestra atención se dirige a veces hacia un acontecimiento elidido a causa de una retrospectión. No es siempre posible localizar una elipsis de esta clase, exactamente, en la fábula. Sabemos que algo tiene que haber ocurrido, y a veces sabemos aproximadamente dónde, pero normalmente es difícil indicar la localización exacta.

Sí sucede a veces, sin embargo, que la elipsis se indique. Se hace una mención al tiempo que se ha pasado por alto. Si un texto reza:

a) Cuando volví a Nueva York dos años después.

Sabemos exactamente al tiempo que se ha marginado. Está aún más claro cuando la elipsis se menciona en una frase aparte:

b) Pasaron dos años.

De hecho ésta ya no es una elipsis, pero se podría denominar resumen mínimo o más bien resumen a la velocidad máxima; dos años en una frase.

Una pseudoelipsis así, o miniresumen, se puede agotar con una breve especificación sobre su contenido:

c) Pasaron dos años de amarga pobreza.

La pseudoelipsis comienza a parecerse cada vez más a un resumen. Si todavía consideramos la siguiente frase como pseudoelipsis o si la etiquetamos de resumen, depende tan sólo de hasta dónde queremos llegar: la frontera entre ambos tempi es flexible:

d) Pasaron dos años de amarga pobreza, en los que perdió dos hijos, se quedó sin trabajo, y fue arrojada de su hogar porque no podía pagar el alquiler.

Resumen

Pretendía que este último ejemplo mostrase lo difícil que es elaborar una línea divisoria absoluta; de hecho, está bastante claro que deberíamos referirnos a él como ejemplo. En el c) la especificación de contenido indicaba una *situación*. No se menciona ninguno de los acontecimientos de esos dos años elididos, aunque sea improbable que no tuviese lugar ninguno. En d), sin embargo, se presentan varios elementos, al menos tres, pero probablemente cuatro o más. Los hijos murieron probablemente uno tras otro y esa pérdida cuenta entonces como dos acontecimientos. El alquiler impagado supone un buen número de acontecimientos, las visitas del casero, la desesperación de la mujer y su expresión, sus intentos de encontrar dinero y el fracaso de esos intentos. La mujer es desahuciada. ¿Luego qué? En ese momento, en la fábula, cambia la situación. Por consiguiente, cambia el ritmo de la narración. Se adopta un tempo más lento, el próximo acontecimiento —¿un encuentro?, ¿una herencia?, ¿un descubrimiento?— debe alterar la situación ra-

dicalmente. Por consiguiente, este acontecimiento clave recibe toda la atención. Éste al menos es el modelo en términos muy generales en la tradición de la novela. Los denominados «clímax dramáticos» —acontecimientos con una fuerte influencia en el curso de la fábula—, los puntos sin retorno, momentos en los que cambia la situación, que rompen una línea, se presentan por extenso en escenas, mientras que los acontecimientos insignificantes —insignificantes en el sentido de que no tienen una gran influencia en el curso de la fábula— se resumen rápidamente. El comienzo de *Oliver Twist* de Dickens, un ejemplo sobresaliente de la novela realista, exhibe algo parecido a este ritmo. El nacimiento de Oliver se presenta con gran amplitud: tres páginas. Luego, a la edad de nueve meses, se envía al héroe a una institución benéfica. La situación en ella se esboza en página y media y de repente Oliver tiene nueve años y es conducido a otra parte: tres páginas. El ritmo de *Madame Bovary* de Flaubert es muy distinto. Muchos acontecimientos, que cabrían esperar que hubiesen sido presentados como clímax dramáticos, reciben un rápido resumen, mientras que acontecimientos rutinarios —por ejemplo, situaciones que suceden cada semana, se presentan ampliamente. Esta inversión del ritmo tradicional es, por supuesto, muy adecuada en una fábula que refleja el aburrimiento, el vacío de la existencia de una persona. En gran medida la originalidad de la obra de Flaubert viene determinada por esta técnica. Como debería estar claro por lo anteriormente dicho, el resumen es un instrumento perfecto para presentar información de fondo, o para conectar varias escenas. La posición del resumen en una historia depende mucho del tipo de fábula implicada: una fábula de crisis exigirá muchos menos resúmenes que una fábula de desarrollo (ver apartado *Duración: dos tipos*, pág. 45).

Escena

Si nos paramos a pensarlo, la escena es, por definición, mayoritaria. Eso es inevitable. La cuestión no es, como ya he dicho, sencillamente contar páginas y estimar el significado de un acontecimiento por medio de cifras. Una investigación de esa clase sólo resultaría en pistas sobre relaciones internas entre los diversos tempi. Esta relación no es siempre la misma.

Aunque tradicionalmente el objetivo solía ser una alternativa equitativa entre resumen y escena, para no cansar al lector con un tempo demasiado rápido, ni aburrirlo con uno demasiado lento, con el transcurso del tiempo, se ha sentido un rechazo hacia el modelo estereotipado.

Ya hemos visto en *Madame Bovary* que las escenas suelen presentar un acontecimiento extensamente en calidad de *ejemplo* de toda una serie de acontecimientos semejantes. Cada jueves la heroína iba a Rouen a visitar a su amante: así sigue una larga escena en la que se presenta en detalle una de esas visitas. El efecto de esta técnica es el de anular la novedad del acontecimiento, indicar que la rutina diaria se ha restablecido en la vida de Emma, en el momento exacto que pretende demostrar sus esfuerzos por romper con esa rutina. Una empresa desesperada habrá de ser nuestra conclusión. Proust, al que Flaubert inspiró mucho, también mostraba una preferencia por las escenas. Pero su obra funciona de una forma distinta. En *En busca del tiempo perdido* las escenas son a menudo la *primera* de una serie de escenas similares. Esto las transforma en anticipaciones. La curiosidad, la intensidad de las sensaciones de la «primera vez» justifican, en estos ejemplos, lo profuso de la presentación.

En una *escena* la duración de la fábula y la de la historia son aproximadamente iguales. Será probablemente útil indicar por qué esa coincidencia no se puede calificar con un adverbio distinto de «aproximadamente». La mayoría de las escenas están llenas de retrospecciones, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones. Esto es comprensible si nos damos cuenta de que una escena realmente sincrónica en la que la duración de la fábula coincidiera completamente con la de la presentación en la historia, sería ilegible. Los momentos en blanco de la conversación, las observaciones sin sentido o incompletas se suelen omitir, incluso un escritor que intenta darles lo que es suyo a estos aspectos de la conversación —como Marguerite Duras— se ve obligado a reducirlas considerablemente, por el peligro de ilegibilidad. Si un escritor desea llenar una escena, empleará automáticamente material más emocionante —material que pueda servir también para conectar los capítulos precedente y posterior. Así, una escena consta a menudo de un momento central a partir del cual la narración puede proseguir en cualquier dirección. En esos casos, la escena es realmente antilineal. La coincidencia del TF y el TH ya no es más que apariencia. Un ejemplo muy claro de esta paradoja es *El extranjero* de Camus. Esta novela, en la que se mantiene la secuencia cronológica se compone casi por completo de escenas. Naturalmente estas escenas no pueden coincidir completamente con el tiempo de la fábula. Después de todo, éste ocupa unos pocos días. De hecho, son pseudoescenas, escenas que se presentan de una forma fuertemente acelerada, y en las que debe haber presente un sin fin de elipsis invisibles. Esta falta de sincronía se indica incluso explícitamente, cuan-

do Meurseault, el protagonista, consulta su reloj con regularidad para asegurarse de que es, de nuevo, mucho más tarde. Las escenas, normalmente de lento desarrollo, se usan aquí para indicar la rapidez del tiempo junto con el vacío inconmensurable a la hora de llenarlo: se refleja un exceso de tiempo cuando se sugiere demasiado poco. La escena es la forma más adecuada de hacerlo.

Deceleración

Nos basta con ser breves en la cuestión de la deceleración, un tempo que está en contraste directo con el resumen. En la práctica este tempo se da rara vez. Es en extremo difícil conseguir una perfecta sincronía en una escena, porque pronto se experimenta la excesiva lentitud de la presentación. A pesar de todo, no se puede ignorar la posibilidad teórica de este tempo. Aunque en general se le margina para su uso sólo en pequeñas secciones de la narración, puede con todo tener un gran poder creador. En los momentos de gran suspense, la deceleración puede operar a modo de lupa. Este es el caso, por ejemplo, en *L'après-midi de Monsieur Adesman*, en la que al final unos pocos segundos de la fábula se extienden a lo largo de páginas enteras. La ocasión es la largamente esperada vuelta de la hija de Monsieur Andesmas. La voz de la muchacha, sus pisadas, se pueden oír y, sin embargo, hace falta un tiempo terriblemente largo antes de que realmente aparezca. Y no se nos permite siquiera ver este último acontecimiento. Como para indicar que su retraso es definitivamente excesivo para su padre, como prueba de que la ha perdido, la llegada misma ni se presenta. Por consiguiente, sucede fuera de la historia y, hablando con propiedad, fuera de la fábula. La fábula de la novela se extiende el tiempo justo tras su partida hasta el tiempo justo antes de su vuelta.

A veces se da una breve deceleración dentro de una escena, en estos casos reforzada, por ejemplo, por una retrospectiva subjetiva. El ejemplo más frecuente es la llegada de un visitante o una carta. En el breve periodo entre el sonar del timbre y la apertura de la puerta, el actor se ve asediado por todo tipo de pensamientos, sus nervios están tensos —toda una vida cruza su mente y pasan páginas enteras hasta que acaba de abrir.

Pausa

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacio-

naria. Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo. En ese caso tratamos con una pausa. No es preciso decir que una pausa tiene un efecto de fuerte retraso; por otro lado el lector olvida con facilidad que la fábula se ha parado, mientras que en una deceleración nuestra atención se dirige hacia el hecho de que el paso del tiempo se ha ralentizado.

En diversos periodos de la historia de la literatura se han mantenido distintas opiniones sobre las pausas. En Homero se evitan las pausas. Con frecuencia se sustituyen las descripciones de objetos por retrospectivas, que tienen también un efecto de deceleración, pero que, con todo, sustituyen la línea temporal rota por otra secuencia temporal.

Este es el caso durante la explicación de la cicatriz de Ulises, por la que su vieja criada le reconoce a su vuelta. El escudo de Aquiles se describe en una retrospectiva mientras se está haciendo. La armadura de Agamenón se describe mientras se la está poniendo, de forma que ya no podemos referirnos a una interrupción sino a una escena.

Durante el periodo de naturalismo la pausa era menos problemática. Al fin y al cabo la meta de estas novelas solía ser la de esbozar un cuadro de realidad. Para hacerlo se hacían necesarias un buen número de descripciones de objetos, mientras que el flujo del tiempo de la fábula era de importancia secundaria. Las secciones descriptivas largas y las exposiciones generalizadas de tesis no son ciertamente excepciones en este periodo. La pausa era un tempo aceptado. Y cuando una de esas descripciones llevaban a interrupciones excesivamente largas de la fábula, su presencia se justificaba vinculándolas a la visión de un espectador. Esta última solución la adoptaron los novelistas posnaturalistas. Cuando se tenía que insertar una larga descripción se aseguraban de que la costura estuviese oculta. Un actor *mira* a un objeto y se describe lo que ve. Se hace así implícito el paso de una cierta cantidad de tiempo, de forma que esas descripciones no constituyen una verdadera pausa, sino una escena. El fluir del tiempo se indica por medio de un verbo de percepción —normalmente— *ver* apoyado en muchos casos por adverbios de tiempo: *en primer lugar, posteriormente, y luego finalmente*; sugieren todos el paso del tiempo, incluso si todo lo demás indica que esto difícilmente puede ser así. De esta forma, se oculta la pausa.

La completa cuestión de la delimitación y la definición de las secciones descriptivas y de tesis como opuestas a las narrativas será brevemente comentada en el siguiente capítulo. Ahora sólo es importante señalar que esas secciones interrumpen el flujo del tiempo y operan, por lo tanto, como pausas.

4. FRECUENCIA

Los dos aspectos del tiempo tratados anteriormente, orden y ritmo, se ven a menudo distorsionados por un tercero, que de momento ha recibido escasa atención en el desarrollo de la teoría literaria. Genette denomina *frecuencia* a este aspecto. Con ello quiere dar a entender la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula y en la historia.

El fenómeno de *repetición*, que está siendo discutido aquí, siempre ha tenido una faceta problemática. Dos acontecimientos no son nunca exactamente iguales. El primer acontecimiento de una serie difiere del que le sigue, aunque sólo sea porque uno es el primero y el otro no. Hablando con rigor, de igual modo sucede en la repetición verbal de un texto: sólo uno puede ser el primero. Sin embargo, una serie como:

a) Me fui a la cama temprano. Me retiré pronto. Estaba acostado antes de oscurecer.

Será considerada por mucha gente como la repetición de un único acontecimiento: *el actor se fue a la cama temprano*. Obviamente, es el espectador, en este caso el investigador, el que recuerda las similitudes entre los acontecimientos de una serie e ignora las diferencias. Cuando me refiero a una repetición, quiero decir: acontecimientos distintos o presentaciones alternativas de acontecimientos, que muestran similitudes; éstas serán, entonces, nuestro principal centro de atención. La frecuencia más habitual consiste en la presentación única de un acontecimiento único:

d) *The story of an Hour* de *Portrait's* de Kate Chopin: «Ella llegó por fin y abrió la puerta a la pesadez de su hermana.»

Sin embargo, una historia elaborada por completo de tales presentaciones únicas crearía un efecto muy extraño y confuso. Normalmente se usa una combinación de estas y otras frecuencias posibles. Una segunda posibilidad consiste en que un acontecimiento suceda más a menudo y se presente cada vez que ocurra. Entonces habrá una repetición de ambos niveles de forma que, de nuevo, deberíamos denominarlo en realidad una presentación única. No es éste el caso si el acontecimiento ocurre a menudo, y se presenta a menudo pero no cada vez que sucede. Si pasa algo todos los días en el transcurso de tres meses, y se presenta en cinco ocasiones, tendremos una desproporción numérica. Que una frecuencia así cree o no un efecto fuertemente repetitivo depende de la naturaleza del

acontecimiento y de la cantidad de atención que se le preste. «Cuanto más banal el acontecimiento, menos sorprendente será la repetición», podría servir de línea maestra aproximada.

Nos referiremos a una *repetición* real cuando un acontecimiento se dé sólo una vez y se presente varias. Algunas novelas experimentales utilizan profusamente esta posibilidad, en general se usa mucho más discretamente. Además, la repetición se puede disfrazar hasta cierto punto por medio de variaciones estilísticas, como en el ejemplo a). A veces las variaciones de la «perspectiva» se usan también para justificar la necesidad de una repetición, el acontecimiento puede ser el mismo, pero cada actor lo contempla desde su propio punto de vista. Este proceder se usaba ya con regularidad en la novela epistolar del siglo XVIII. Otro ejemplo famoso es *El sonido y la furia* de Faulkner.

Toda retrosección o anticipación interna que no encaje en una elipsis, corresponderá a esta frecuencia. Al fin y al cabo, constituyen repeticiones de algo ya mencionado anteriormente.

Lo contrario de una repetición es una *presentación iterativa*: toda una serie de acontecimientos idénticos se presentan en una sola vez. Ya hemos visto ejemplos de ello. Flaubert y Proust hacen un uso sistemático de la iteración. La presentación iterativa solía considerarse subordinada de la presentación única.

Se usaba para esbozar un fondo contra el cual resaltan los acontecimientos únicos. Flaubert fue el primero en conferir a la iteración una posición dominante en su obra. Proust fue aún más lejos: su novela se compone en su mayoría de escenas iterativas. A menudo son tan extensas que su naturaleza iterativa se hace cuestionable. Una visita se describe en 80 páginas: Las conversaciones, los gestos, los huéspedes, todo se presenta en detalle. Ya no es creíble que esa visita sea un ejemplo de visitas semanales realizadas año tras año. Este será entonces un caso de pseudoiteración.

Hay tres tipos de iteración. Si *generalizan* y se refieren a hechos generales que también existen fuera de la fábula entonces se acercarán mucho a ser descripciones de situación. El inicio antes citado de *Oliver Twist* es un buen modelo: la escena en el orfanato es un ejemplo de lo que pasaba, en general, en los orfanatos de la época, aparte de la fábula de este pobre niño. También se pueden resaltar acontecimientos que se relacionan con una fábula específica pero que superan su lapso temporal. A éstas las podríamos llamar iteraciones *externas*.

c) «The Story of an Hour.» — «Y sin embargo le había amado, a veces.»

Este amor se ha sentido repetidamente, aunque no a menudo, pero se menciona en sólo una ocasión. El periodo al que se refiere supera los límites de la fábula, y la iteración podría entonces llamarse externa. No es, sin embargo, generalizador puesto que concierne a una sola mujer, la mujer que es el actor en la fábula. Además, nos encontramos también con la iteración «normal». Para favorecer una anotación rápida y eficaz he elaborado una fórmula, según la cual se pueden definir estas clases de frecuencias; permítaseme añadir con énfasis que esta fórmula no abriga pretensiones de mayor exactitud.

1F/1H: único: un acontecimiento, una presentación.

nF/nH: múltiple: varios acontecimientos, varias presentaciones.

nF/mH: múltiple: varios acontecimientos, varias presentaciones, desigual en el número.

1F/nH: repetitivo: un acontecimiento, varias presentaciones.

nF/1H: iterativo: varios acontecimientos, una presentación.

En los capítulos precedentes hemos contemplado la organización temporal de los acontecimientos de una historia. Al igual que en el capítulo anterior, esta organización se debe al efecto estructural de los acontecimientos —vistos como *procesos*— en la mayoría de los textos narrativos. En los apartados siguientes se comentarán aspectos que pertenecen a *objetos*, actores y lugares.

5. DE LOS ACTORES A LOS PERSONAJES

Hasta ahora he usado constantemente el término *actor*. Lo hice porque deseaba unificar las diversas entidades actuantes con el término más amplio posible. El término cubre un área mayor de lo que haría un término más específico. Con otras palabras: un perro, una máquina podrían actuar a modo de actores. En este capítulo emplearé el término *personaje*: con él quiero dar a entender al actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje. En el transcurso de este capítulo la diferencia entre el término general y el abstracto *actor* y el más específico *personaje* se irá aclarando progresivamente. Para comenzar, baste decir que un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué. Lo que significa la similitud en términos narratológicos, y cuáles sean sus limitaciones, será algo que comentaremos después. De momento aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa.

El término *actante* indica una *clase* de actores, considerados en sus relaciones entre sí. Estas relaciones mutuas vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos. Esta aproximación al actante no toma en cuenta la función semántica del actor como unidad narrativa específica. En el nivel de la historia, los personajes difieren entre sí. En ese sentido son individuales. Sobre la base de las características que les han correspondido, cada uno evoluciona de forma distinta respecto del lector. Éste llega a conocerlos, mejor o peor que otros personajes, los encuentra más o menos interesantes, se identifica con mayor o menor facilidad con ellos. El objetivo de estos párrafos no es la *determinación* (definición) de los personajes (*¿quiénes son?*), sino su *caracterización* (*¿qué son y cómo nos enteraremos?*).

Problemas

Los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática que con la misma facilidad la ocultamos. Por otro lado, la gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel, sin carne ni hueso. El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

El primer problema que surge cuando intentamos explicar el efecto del personaje es el de trazar una clara línea divisoria entre la persona humana y el personaje. La similitud entre ambos es demasiado grande para poder hacerlo: incluso llegamos hasta el punto de identificarnos con el personaje, de llorar, reír y buscarlo a él o buscar con él. Podemos intentar solucionar este primer problema restringiendo nuestra investigación sólo a los hechos que se nos presentan bajo la forma de discurso. Pero ésta es sólo una delimitación inicial que es difícil hacer más específica y que en cualquier caso no resuelve todos nuestros problemas. Dentro del material de la historia —toda la masa de información que nos presenta el agente narrativo— es también difícil trazar líneas divisorias. Cuando nos encontramos con un retrato detallado de un personaje ya mencionado, estaremos justificados al decir que la información —el retrato— «pertenece» al personaje, «crea» el personaje, lo localiza, lo

construye. Pero todos sabemos que una historia contiene otra información, que, aunque conecta menos directamente con un personaje concreto, contribuye igualmente a la imagen del personaje que se ofrece al lector. No es siempre fácil, ni siquiera posible, determinar qué material debería incluirse en la descripción de un personaje.

Otro problema es la división de personajes en los tipos de categorías que tanto gustasen a la crítica literaria. La distinción clásica entre *personajes redondos* y *llanos*, que se ha usado durante más de medio siglo se basa en criterios psicológicos. Los *personajes redondos* son personas «complejas» que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los *personajes llanos* son estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente. Incluso si estas clasificaciones se moldearan en distinciones manejables (los intentos de hacerlo no incitan al optimismo), seguirían siendo aplicables sólo a un corpus limitado: el de la narración psicológica. Géneros enteros, como los cuentos infantiles y el policiaco, y literatura no elaborada, seguirían entonces excluidos de la observación. Es posible una distinción sobre la base del modelo actancial, pero sólo si se refiere a las relaciones entre los elementos de la fábula y no a la forma en que se «encarnan» en la historia. De nuevo, esto nos capacitaría para definir la visión específica que recibe el lector sobre cada personaje. Es esencial que establezcamos un criterio para la clasificación de personajes narrativos específicos, si hemos de explicar el efecto del personaje. Un resumen del tipo de información que el lector tiene a su disposición para elaborar una imagen de un personaje; y otra de la información que usa realmente al hacerlo, haría que esto fuera posible.

La denominada situación extratextual crea otro problema más: la influencia de la realidad en la historia, en cuanto la realidad juegue un papel en ella. Incluso si no deseamos estudiar, como objeto de investigación independiente, las relaciones entre texto y contexto, no podemos ignorar el hecho de que el conocimiento directo e indirecto de ciertos personajes contribuye expresivamente a su significado. El personaje del presidente Eisenhower en *The Public Burnig* de Coover no es el presidente real de los Estados Unidos tal como lo conocemos a partir de la evidencia histórica. Pero la impresión que recibamos de ese personaje depende, en gran medida, del enfrentamiento entre nuestra imagen de Eisenhower y la que ofrece la historia, que a su vez está determinada por otro contexto. La influencia de los datos de la realidad es tanto más difícil de determinar puesto que están implicados la situación personal, el conocimiento, el contexto, el momento histórico, etc., del lector.

Finalmente, la descripción de un personaje está siempre muy

matizada por la ideología del investigador, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos. Por consiguiente, lo que se presenta como descripción no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito. Los personajes son objeto de ataques y defensas como si fueran personas. Además, autor y personajes se consideran uno y el mismo. La crítica existencialista tendía a hacer esto. Los sentimientos se dispararon ante la publicación de *Lolita* de Nabokov. La mentalidad de Humbert era completamente errónea, era un hipócrita inmoral y esto se podía probar con citas del texto. Si estudiamos, sin embargo, todas las expresiones del hablante de primera persona, entonces, como poco, surge una imagen mucho más problemática. E incluso si el hablante de primera persona fuera hipócrita inmoral, él no querría decir que toda la novela lo fuese, o que se pretendiera que lo fuese. Haría falta mucha más investigación para respaldar esta pretensión de inmoralidad.

Estos problemas no se han presentado por nada. No se deberían negar ni ignorar. Por el contrario, deberían formularse y categorizarse con claridad. Los comentarios ideológicos y los juicios de valor no se deben censurar, pero se deberían clasificar correctamente. Sólo entonces se podrán discutir, y esto sólo puede beneficiar al análisis.

Un procedimiento así es más productivo que los comentarios que no superan un nivel emocional. El modelo que sigue podría ayudar a facilitar este procedimiento.

Lo predecible

Sobre la base de ciertos datos, el personaje se hace más o menos predecible. Estos datos lo determinan. Para comenzar nos referimos a información que concierne a la situación no textual, en la medida en que le sea conocida al lector, consideramos esa sección de la realidad a la que se remite la información sobre la persona como marco de referencia. El cual no es nunca el mismo para cada lector, o para el lector y el escritor. Por marco de referencia queremos dar a entender la información que puede con algún grado de certidumbre llamarse común. Para todo lector americano, el *Eisenhower* de Coover encaja en un marco de referencia.

Los personajes históricos se llevan a menudo a las novelas. A Napoleón incluso nos lo encontramos con cierta frecuencia. Los personajes legendarios como el rey Arturo, o Santa Claus también encajan en un marco de referencia. En contraste con lo que se puede esperar en un principio, los personajes históricos no están determinados más poderosamente que los legendarios. Por el contrario, a los personajes de leyenda se les pide un cierto comportamiento

estereotipado y atributos prefijados; si la historia se alejase demasiado de esos rasgos prefijados ya no serían reconocibles. Santa Claus ama a los niños; toda su calidad de personaje legendario se basa en eso. Es difícil imaginar una historia sobre Santa Claus en la que el buen hombre le juegue una mala pasada a un niño.

Cuando están implicados los personajes históricos las posibilidades son algo mayores. Puesto que estamos más seguros de la identidad del personaje, se podrá mostrar (y aceptar) con mayor facilidad una faceta desconocida; un tirano en una situación de debilidad; un santo con dudas o tentaciones, un partido que se hace revolucionario. Pero así las posibilidades son también limitadas a causa del marco de referencia. Un Napoleón maduro que fuese presentado como un pobre crearía un extraño efecto; ya no sería Napoleón. Los personajes míticos y alegóricos encajan de otra forma más en un modelo prefijado a partir de nuestro marco de referencia. La diosa de la justicia no puede tomar decisiones deshonestas, sin destruir su identidad como personaje. Sólo será problemática una diosa de la justicia de aguda mirada para aquellos que sepan que es ciega. Todos estos personajes que podríamos denominar *referenciales*, a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes. O no. En ambos casos la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que éste crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra. Optar por un personaje referencial significa, en este sentido, optar por ese enfrentamiento. La determinación subsiguiente, y la medida en que se realice, puede por lo tanto constituir un interesante objeto de investigación.

Los personajes referenciales están determinados más profundamente que los demás. Pero, de hecho, cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final. Toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades. La referencia a un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y, en general, esto entonces pone en marcha toda una serie de limitaciones. Un *él* no puede encontrarse embarazado involuntariamente. Una *ella* no puede, en general, ni convertirse en sacerdote católico ni en albañil. Esas limitaciones se relacionan también con la posición actancial que mantiene el personaje (ver capítulo 1, 3). En cuanto determinadas tradicionalmente, estas limitaciones se encuentran sujetas a cambios. Un análisis más profundo revelará probablemente que las mujeres pueden operar como sujetos sólo en ciertas fábulas en las que el objeto constituye una característica del

sujeto (felicidad, sabiduría) y no un objeto concreto que precisaría de un largo viaje o de una tarea física de las que ponen a prueba. Así, los tópicos tratados en 1, 3 y las especificaciones de los personajes que hemos comentado aquí están fuerte y mutuamente relacionados. Cuando un personaje se indica con *yo* no serán (todavía) aplicables las restricciones sexuales, pero en ese caso son posibles otras restricciones. El personaje *Yo* no se presenta desde una distancia espacial, lo que, a su vez, supone todo tipo de limitaciones. Cuando al personaje se le atribuya su propio nombre, éste determina no sólo su sexo/género (como norma), sino también su posición social, origen geográfico, y a veces más. Los nombres pueden también estar *motivados*, pueden contener alguna referencia a características del personaje. A esta categoría no pertenecen sólo nombres como Pulgarcito o Blancanieves. El Poirot de Agatha Christie ostenta una cabeza en forma de pera. Miss Marple (la señorita Marple) no es sólo una mujer, sino que también está soltera, y ese estado supone un cierto número de cualidades estereotipadas conectadas con las damas mayores y solteras: curiosidad, mucho tiempo libre, fiabilidad, inocencia, ingenuidad; características necesarias para el desarrollo de las fábulas. De hecho, a causa del vínculo inseparable entre el título de señorita y el apellido Marple —razón también para considerar el «señorita» como nombre propio— este personaje es también enormemente referencial.

Un retrato, la descripción del exterior de un personaje, limita más aún las posibilidades. Si un personaje es viejo, hará cosas distintas de las que haría si fuese joven. Si es atractivo vive de forma distinta que si fuese feo. La profesión determina mucho también el marco en el que tienen lugar los acontecimientos o a partir del cual reciben su significado. Un albañil se cae de un andamio (*L'Assommoir*, Zola); tarde o temprano un minero se verá atrapado en una galería que se ha hundido (*Germinal*, *Sans Famille*) si es que no muere de alguna enfermedad respiratoria; un soldado muere en el frente o se le envía a países lejanos (Hemingway, *Adiós a las armas*). Ninguno de estos factores determinantes son absolutamente seguros. El hecho de que se mencione la profesión, el sexo, factores externos o peculiaridades de la personalidad crea una expectativa. La historia puede dar la respuesta, pero puede igualmente dejarla sin desarrollo.

El *género* juega un papel en lo predecible que sea un personaje. Un detective debe, en principio, encontrar el asesino. Esta expectativa ligada al género se rompe a veces: por ejemplo en *La habitación cerrada* de Sjöwall y Wahlöö, en el que el personaje es detenido por otro crimen y los misterios nunca se resuelven por completo. Las alteraciones a que está sujeto un género, se ven influencia-

das por el juego entre la evocación, la satisfacción y la frustración de lo esperado. Cuanto mayor la determinación, mayor el cambio de la tensión generada por las preguntas sobre el desenlace a la tensión generada por la pregunta de si el personaje realizará lo que pretende y/o se escapará de ello. Lo predecible de un personaje está fuertemente relacionado con el marco de referencia del personaje. Pero el efecto de lo predecible depende también de la actitud del lector hacia la literatura y del libro que está leyendo. ¿Tiende a «reescribir» o se dejará llevar por la historia? ¿Lee rápidamente o interrumpe su lectura a menudo para pensarla detenidamente? La información sobre lo predecible en un personaje sólo puede ofrecer pistas sobre su determinación potencial. La pronosticabilidad real no se ha probado.

Es interesante analizar la forma en la que la posible determinación surge en la historia. En muchos casos, concluimos *después* que un cierto detalle sobre un personaje estaba relacionado con un acontecimiento, o con una serie completa de acontecimientos. Establecer conexiones, coherencia, de esta forma no es lo mismo que señalar lo predecible *de antemano*. Lo predecible facilita la búsqueda de coherencia, contribuye a la formación de la imagen de un personaje a partir de una abundancia de información. Pero no es la única forma de componer esa imagen. Podemos distinguir diversas relaciones entre datos, sobre la base de los cuales se puede formar también una imagen de un personaje.

Elaboración del contenido

Cuando un personaje aparece por primera vez no sabemos todavía mucho sobre él. Las cualidades que se implican en la primera presentación no son «captadas» completamente por el lector. En el curso de la narración las características pertinentes se repiten con tanta frecuencia, pero de formas distintas, que surgen de forma más o menos clara. La repetición es por lo tanto un principio importante de construcción, al crear la imagen de un personaje. Sólo cuando nuestra atención se ha centrado en ello varias veces comenzaremos a ver, por ejemplo, la tendencia de Frits Van Egters (*Las tardes*, de Van het Reve) a darse cuenta de la calvicie de los demás como característica de este personaje. Y sólo entonces somos conscientes de que ese rasgo reaparece constantemente a lo largo de la narración.

Además de la repetición, el almacenamiento de datos también cumple una función en la construcción de una imagen. La *acumulación* de características hace que los datos anteriores se unan y complementen, y formen así un todo: la imagen de un personaje.

En *Las tardes* no somos testigos sólo de la preocupación de Frits hacia la calvicie, sino también de su obsesión por otros indicios de decadencia: el otoño, la enfermedad, la vejez, la muerte, el tiempo. Y estos hechos *conjuntamente* comunican una clara imagen del personaje, en las áreas en las que los datos desconectados podrían haber sido sorprendentes, pero no especialmente significativos.

En tercer lugar, las *relaciones* con los demás determinan también la imagen de un personaje. La relación del personaje consigo mismo en un fase anterior pertenece también a esta categoría. Estas relaciones se pueden dividir en *similitudes* y *contrastes*. Necesitamos un modelo semántico para describir estas categorías, las cuales serán presentadas en el próximo apartado.

Finalmente, los personajes pueden cambiar. Los cambios o transformaciones que sufre uno alteran a veces toda la configuración de personajes tal como aparecía durante el análisis de las relaciones mutuas. Una vez seleccionados los rasgos más importantes de un personaje, será más fácil seguirles el rastro a las transformaciones para describirlas con claridad.

La repetición, la acumulación, las reacciones con otros y las transformaciones son cuatro principios distintos que operan conjuntamente para construir la imagen de un personaje. Sin embargo, sólo cabe describir su efecto cuando el contenido del marco del personaje haya sido, a grandes rasgos, descubierto.

Rellenando el contorno

¿Cómo determinamos cuáles son las características pertinentes de un personaje y cuáles las secundarias? Un posible método es la selección de *ejes semánticos* pertinentes. Los ejes semánticos son pares de significados opuestos. Rasgos como *grande* y *pequeño* podrían ser ejes semánticos pertinentes; o *rico-pobre*, o *hombre-mujer*, *amable-cruel*, *reaccionario-progresista*. La selección de los ejes semánticos supone centrarse sólo, de entre todos los rasgos mencionados —normalmente una cantidad no manejable—, en aquellos ejes que determinan la imagen del mayor número de personajes posibles, positiva o negativamente. De los ejes que implican sólo a unos pocos incluso en un solo personaje, sólo se analizarán los «fuertes» (sorprendentes o excepcionales) o los que se relacionen con un acontecimiento importante. Una vez hecha una selección de ejes semánticos pertinentes, ésta puede funcionar como medio de localización de las similitudes y las oposiciones entre las personas. Con la ayuda de esta información podremos determinar las cualidades con que se ha dotado a un personaje. Algunos co-

rresponden a un papel social o familiar. En ese caso entrará en juego la determinación. Un personaje es, por ejemplo, campesino y padre. Ambos papeles determinan fuertemente la clasificación que recibe. En un caso como éste a nadie sorprendería si el personaje —en una historia tradicional— fuese fuerte, trabajador y estricto. Lo opuesto a fuerte es débil; a trabajador, vago; a estricto, flexible. El otro polo de estos ejes se llena probablemente con un personaje cuyo papel es igualmente claro. Sorprendería poco si el campesino tiene su contraste en su débil y afeminado hijo estudiante. Según este prejuicio, el joven será holgazán. La calificación de «flexible» es difícilmente aplicable al hijo; no ocupa la clase de situación de poder que le permita elegir entre la rigidez y la indulgencia. Este polo lo llenará —¿cómo iba a ser de otra forma?— su madre. Si intentásemos ahora reunir las diversas calificaciones que hemos aislado para todos estos personajes, acabaría con un diagrama de la naturaleza del que viene a continuación, el cual, para mayor claridad, se ha esbozado incompleto.

Papel del personaje \ Calificación	Fuerza	Diligencia	Flexibilidad
Campesino/padre	+	+	-
Estudiante/hijo	-	-	∅
Madre	∅	∅	+

Donde: + = polo positivo
 - = polo negativo
 ∅ = no marcado.

Tenemos como resultado el cuadro de un conjunto de personajes, fuertemente determinados por papeles sociales y familiares. El padre no sólo está clasificado fuerte, sino que es también la persona más fuertemente calificada. Dos de las tres calificaciones marcan como positivo; las tres se le aplican. La madre juega un papel menos preeminente de acuerdo con su posición social. Está marcada con una sola cualidad, aunque positiva. El joven está marcado en dos ocasiones, ambas de forma positiva. Las relaciones mutuas entre los personajes son visibles inmediatamente. De este modo se pueden delinear conjuntos de personajes estructurados de forma más compleja.

Una vez analizados qué personajes están marcados en cierto eje

semántico, seremos capaces de diseñar, usando un diagrama como el anterior, una jerarquía de personajes fuerte y débilmente marcados. Si un cierto número de personajes están marcados por los mismos ejes con los mismos valores (positivos o negativos) podrán considerarse personajes *sinónimos*: personajes de igual contenido. Se podrán así sacar a la luz duplicaciones apenas visibles de personajes. No hay que limitarse, sin embargo, a divisiones en ejes demasiado simplistas. Puede ser de utilidad determinar si las diferencias de *grado* y *modalidad* son evidentes en cada calificación. El *grado* puede transformar una escala polar en otra matizada: muy fuerte, razonablemente fuerte, no lo bastante fuerte, algo débil, un debilucho. La *modalidad* puede dar el mismo resultado: ciertamente, probablemente, quizá, probablemente no. En especial si se han descubierto personajes sinónimos podremos conseguir un valioso refinamiento del modelo descriptivo.

Quien desee continuar más allá la investigación de los contenidos del personaje puede examinar las conexiones que existan entre las diversas características. ¿Están, por ejemplo, en ciertos sexos siempre combinados con una posición ideológica concreta? En muchas novelas del xvii y del xviii se puede discernir una clara conexión entre el sexo masculino y la ideología militarista. No hay, sin embargo, ninguna conexión en el mismo corpus entre el sexo femenino y una actitud pacifista. En los personajes femeninos, el eje militarismo-pacifismo queda, por lo tanto, sin marcar. La cuestión que surge en relación con esto sería si el hecho de que un cierto personaje o grupo de personajes (por ejemplo, todas las personas con un mismo papel) que no están marcados en un cierto eje tiene o no algún significado. No tiene por qué, desde mi punto de vista, ser significativo, pero tampoco tiene por qué ser inexpresivo. El hecho de que en las novelas del siglo xvii las mujeres no tomasen un claro partido a favor o en contra de la guerra se puede ciertamente considerar significativo: indica algo sobre su (falta de) posición social.

Un personaje no exhibe sólo similitudes y diferencias respecto a otros personajes. A menudo hay una conexión entre el personaje, su situación y su contexto. Ello se comentará más adelante. De momento sólo deseo señalar la posibilidad de analizar los contenidos de un personaje y de examinar más profundamente la conexión con su contexto.

Finalmente, la descripción obtenida de un personaje se puede contrastar con un análisis de las *funciones* que ejecuta en una serie de acontecimientos (ver capítulo I). ¿Qué clases de acciones ejecuta un personaje y qué papel juega en la fábula? Este enfrentamiento puede ofrecer información sobre la construcción de la historia respecto a la fábula. Los cambios en el personaje suelen coincidir con ciertos

acontecimientos en la fábula. A causa de un acontecimiento, pueden tener lugar alteraciones en la construcción de un personaje, y pueden cambiar las relaciones internas entre los diversos personajes. A la inversa, las alteraciones en la estructura de un personaje pueden tener influencia en los acontecimientos y determinar el desenlace de la fábula.

Fuentes de información

La próxima cuestión respecto a la historia es la siguiente: ¿Cómo llegamos a tener nuestra información sobre un personaje? Hay dos posibilidades. O bien el personaje mismo menciona explícitamente las características o las deducimos de lo que hace. En realidad sólo será correcto referirse a una *calificación* cuando el personaje dé directamente la información. Hay varias posibilidades para que lo haga. Si un personaje habla sobre sí mismo y a sí mismo estará practicando un autoanálisis. No podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente, y la literatura nos muestra muchos casos de autoanálisis inmaduro, «no fiable», engañoso, incompetente o desequilibrado. Los géneros especialmente adecuados a esta forma de calificación son obviamente los autobiográficos: diario, confesiones, novela autobiográfica. En *The Tell-Tale Heart*, E. A. Poe deja que su personaje explique por qué no está loco, aunque haya asesinado a alguien, y estas confesiones demuestran claramente, por su negación, la existencia de su locura. Un personaje les puede hablar a otros sobre sí mismo. Normalmente recibirá una respuesta, de forma que la calificación se hará múltiple al derivarse de varias fuentes. Si un personaje dice algo sobre otro personaje, lo que diga puede o no conducir a un enfrentamiento. El personaje en discusión puede o no estar presente. Si lo está, puede reaccionar, confirmando o negando lo dicho. Si no lo está, puede o no saber ya lo que la gente cree de él. Una tercera posibilidad de calificación explícita está en un tercer elemento fuera de la fábula: el narrador se expresa sobre el personaje. Este agente puede ser un juez más o menos fiable. El que, por ejemplo, presenta a Dombey en *Dombey e hijo* de Dickens como un hombre del todo decente no es fiable. A veces esto supone una ironía obvia. Cuando un personaje se presenta por medio de sus acciones podemos deducir de ellas algunas calificaciones implícitas. Esta calificación implícita e indirecta se puede denominar *calificación por función*. Un desertor será, por tanto, calificado de pacifista o de cobarde. Un revolucionario que forma parte de la guerrilla se presentará como epicúreo o hipócrita. Además un personaje le puede hacer algo a otro que califique a este

último, o que lo lleve a calificarse a sí mismo. Un detective que desenmascara a un asesino lo califica de tal. En ese caso la calificación se explicita. Pero antes de que tenga lugar la detención final el detective puede lanzar a su víctima a una trampa de forma que se califique a sí mismo como asesino. Puede también, sin palabras, ponerle una pistola en el pecho, sacar una prueba y calificarlo directamente de asesino.

Si incorporamos ahora las diversas posibilidades de frecuencia, se hará posible una mayor diferencia. Se podrá considerar cada calificación como *única* o *repetitiva*. Una calificación única es siempre durativa de forma que las posibilidades de frecuencia se limitan a dos. La calificación implícita por medio de la acción que se puede dividir en acciones *potenciales* (planes) y *realizadas*.

Resumiendo: la diferencia entre la primera y la segunda categoría de fuentes de información es que la primera conduce a una calificación explícita y la segunda a una implícita. Las calificaciones explícitas arrojan más luz que las implícitas, pero esa luz no tiene por qué ser fiable. Las calificaciones implícitas e indirectas se pueden interpretar de formas distintas por lectores distintos, como en el caso del desertor. Pero las calificaciones implícitas pueden ofrecer también un medio de descubrir mentiras y revelar secretos. (Ver cap. III, parte I.)

Sobre la base de este estudio de las fuentes de información, se puede elaborar una división clasificando al personaje según el grado de *énfasis* con el que se le califica. Cuanto mayor sea el número de formas en que se comunique una calificación, *con mayor frecuencia* se calificará el personaje, y mayor será el énfasis que reciba. Se puede conseguir una conjunción con el número de ejes semánticos con que se marca, y una clasificación del personaje, que sea algo más plausible y sutil que lo normal basado en *personajes enteros* y *planos*.

Por conveniencia haré de nuevo una lista de las fuentes de información posibles, esta vez en un diagrama. El diagrama no es más que un resumen de este párrafo. Se refiere sólo a la forma en que se da la información sobre el personaje. Cabe colocar a cualquier personaje que nos encontremos en una narración en una de estas veinte categorías. Además ese personaje ocupa naturalmente un lugar en, o con respecto a, el modelo actancial en el análisis semántico. En principio se han cubierto todas las posibilidades. No es preciso decir que aquí también será el investigador el que decida cuánto esfuerzo desea invertir en la descripción de un personaje.

El diagrama debe leerse como sigue. Cada línea presenta una combinación específica de diversos datos referidos a la forma en que se ofrece la imagen de un personaje. Las combinaciones posi-

bles vienen indicadas con números, los diversos aspectos de la presentación con letras.

	a) Método	b) Frecuencia	c) Sujeto-objeto	d) Destinatario	e) (a/en presencia de)	f) Realización
1.	+	-	+	+	∅	∅
2.	+	+	+	+	∅	∅
3.	+	-	+	+	+	∅
4.	+	+	+	-	+	∅
5.	+	-	-	+	∅	∅
6.	+	+	-	+	∅	∅
7.	+	-	-	-	+	∅
8.	+	+	-	-	+	∅
9.	-	-	-	+	∅	-
10.	-	+	-	+	∅	-
11.	-	-	-	+	∅	+
12.	-	+	-	+	∅	+
13.	-	-	-	-	+	-
14.	-	+	-	-	+	-
15.	-	-	-	-	+	+
16.	-	+	-	-	+	-
17.	-	-	-	-	-	-
18.	-	+	-	-	-	-
19.	-	-	-	-	-	+
20.	-	+	-	-	-	+

a) Explicito + implícito -

b) Único - repetitivo +

c) Personaje sobre sí mismo + personaje sobre otro -

d) Sujeto sobre sí mismo + sujeto sobre otro -

e) No-sujeto = objeto + no-sujeto = no-objeto - (tercer personaje)

i) Ejecución + no ejecución - (plan)

El problema del héroe

Desde los mismos orígenes del estudio de la literatura ha sido costumbre referirse al *héroe* de una historia. ¿Quién es el héroe? Esta pregunta se formula a menudo. Normalmente se realiza una elección intuitiva.

En ocasiones se hacen intentos de definir el término *héroe*, pero

no han tenido ningún resultado concreto. Se puso como criterio la habilidad del lector para identificar al héroe. Pero ésta difiere en muchos casos según el lector. Se ha sugerido otro criterio: la cantidad de aprobación moral que recibe el héroe del lector. De nuevo ello varía según el lector y es difícil de determinar. Sin embargo, la historia de la literatura ofrece ejemplos de la evolución del héroe que parecen cumplir con este requisito moral. Los héroes del XIX eran personajes capaces de sobrevivir en una sociedad dura y despiadada, o que lo intentaban pero fracasaban. El héroe existencial es antiburgués y está comprometido políticamente. Las preguntas respecto a la identidad del héroe quizá no sean pertinentes, pero surgen tan a menudo que exigen un intento de formular criterios con los cuales tomar una decisión. Se han hecho intentos de definir el término con mayor claridad mencionando una serie de criterios según los cuales el héroe se rechazaría, o se podría explicar la elección intuitiva del lector. Mencionaré brevemente esos criterios. A veces el héroe se puede equiparar también, de muchas formas, con el *sujeto*. (Ver parte I, cap. III.)

Si el título del héroe o su denominación explícita no provocan una decisión, podemos intentar descubrir si algún personaje sobresale del modo que sigue:

- Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.
- Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula.
- Independencia: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos.
- Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.
- Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes.

Se debería, sin embargo, hacer una distinción entre el héroe activo y con éxito, el héroe víctima y el pasivo (Tom Wilhem Bellow, *Agarra el día*). El héroe víctima se enfrentará con sus oponentes pero no los vencerá. El antihéroe difícilmente se distinguirá por esta función, porque es pasivo. Si cumplirá, sin embargo, los otros cuatro criterios.